Boffi

Il Divenire Dell'Arte

Biblioteca "Sandron" di Scienze e Lettere

N. 40.

FERRUCCIO BOFFI

IL DIVENIRE DELL'ARTE

REMO SANDRON - Editore
Libraio della R. Casa
Milano-Palermo-Napoli

IL DIVENIRE DELL'ARTE

FERRUCCIO BOFFI

IL DIVENIRE DELL'ARTE

REMO SANDRON — EDITORE
Libraio della R. Casa
MILANO - PALERMO - NAPOLI

A

Giuseppe Lombardo-Radice.

Amico,

lasciamo a chi vorrà, sentenziare se sia stato a me convenevole scrivere qualcosa su l'Arte e sulle sue manifestazioni svariate; qui, consenti che ti dica perchè offro a te queste pagine, sebbene io sappia che in molti, forse in troppi punti, le nostre idee filosofiche differiscono.

Io non vo' fare della retorica vana nè elevare incensi alla tua modestia e al tuo sapère, no: da banda la retorica e da banda ogni intenzione incensativa.

Ma, Beppino mio, non è retorica nè sa d' incensatura, dire che, presentandoti questo mio lavoruccio, ho voluto rendere un omaggio all'amico che amo con affetto di fratello: all'amico che amo proprio perchè ritrovo in lui le virtù che meno di frequente si rinvengono fra i grandi-piccoli uomini di questo grande-piccolissimo mondo.

In una conferenza tenuta l'anno passato nella nostra — *rammenti?* — Scuola popolare, *a Foggia, un coltissimo insegnante, il De Donato Giannini, chiudeva il suo parlare con un alato inno al carattere, a questa dote che accenna, pur troppo, a diventare ben*

rara nel povero e misero archivio morale della modernità. Ora, io, porgendoti questo scritto, porgo un' offerta, assai tenue, in vero, al carattere: al carattere di un uomo che è, come ha affermato Benedetto Croce, « un dotto cultore di studî filosofici e pedagogici e, quel che è più, un cuor d' oro e un animo rettissimo »; al carattere, dunque, e al buon cuore; a codesto tuo cuore che ha palpiti generosi per ogni causa gentile e onesta, a codesto tuo cuore su cui gli affanni devono avere impresso, in questi ultimi tempi, segni indistruggibili.

. . . Ma, io vedo, Beppino, a tale rievocazione, brillare una lacrima ne' tuoi occhi che prima, nel sentirmi proclamare su 'l conto tuo cose che a te parranno complimenti, ma che, invece, a quanti ti conoscono sembreranno semplici constatazioni di verità, avevi sbarrato cruccioso.

Ho io, per ciò, bisogno di chiederti un doppio perdono?

Tu sorridi e mi hai già perdonato!

Ferruccio Boffi.

Autunno del 1907.

I.

Di tutte le manifestazioni umane, le estetiche sono quelle che, meno delle altre, si può dire siano state studiate con serietà di intenti e con saldezza di principî, vuoi nella loro origine e nel loro svolgersi e modificarsi, vuoi nelle cause determinanti e varianti il loro nascere e il loro fiorire. E sì, che a codesta disgraziata lor sorte non può nè meno addursi, come scusa, il fatto che esse abbiano, solo da poco, preso a agitare il campo degli studî destando e attirando l' attenzione del pubblico, già che la questione dell' arte e del suo andamento, della sua origine e della sua funzione, divenne oggetto di ricerca proprio da quando il pensiero tentò di rendersi conto delle ragioni che regolano le varie manifestazioni intellettuali. Basterebbe citare Platone che, nell' esame degli effetti sociali delle lettere, proclamava doversi bandire dallo Stato i poeti come quelli che potevano, con le loro opere, corrompere i buoni costumi (1), per convincersi da quanto spazio di tempo il problema dell' arte, in genere, sia stato posto

(1) Platone: *De republica*. Lipsiae, 1895.

sul tappeto, ci si perdoni la frase, della indagine e della discussione (2).

Ma da' tempi del maestro d'Aristotele, fino, quasi, a' nostri giorni, problema siffatto non aveva compiuto, chè non poteva, grandi passi; mancava una base solida a qualunque più semplice induzione, come mancava un concetto preciso che guidasse a un metodo razionale di ricerca: mancavano de' criterî scientifici. Gli è solo, quindi, oggi che allo studioso è dato di guardare la questione da un punto di vista non empirico, e condurre ogni analisi con sereno esame.

Però, se è solo oggi, se è solo in questi ultimi anni che, per lo stesso momento storico che attraversiamo, per lo stesso stato del sapere, per i cresciuti mèzzi di indagine, per la diffusione presa da certi generi di ricerca, la critica delle manifestazioni estetiche ha potuto trovare un terreno fecondo, non è men vero che, non

(2) Per uno schema delle molte teorie intorno all'arte e al compito suo, cfr. utilmente: TOLSTOI: *Che cosa è l'arte?* Milano, Treves, 1899, cap. I e II. Non di molto giovevole sarebbe, del resto, vedere come la pensassero intorno all'arte, tra i Greci, e Platone e Aristotele; Catullo, Cicerone, Orazio, Ovidio tra i Romani, i padri della Chiesa, gli umanisti del nostro Rinascimento, e, tra i moderni, gli Esteti tedeschi fino a Emmanuele Kant, chè simile ricerca, più che aiutare il nostro lavoro, varrebbe a chi indagasse il passaggio e le mutazioni seguite dal concetto sull'arte ne' varî tempi e ne' varî luoghi.

Cfr. però, con cura, il poderoso lavoro di BENEDETTO CROCE: *Estetica*. Palermo, Sandron, 1904.

ostante le migliorate condizioni intellettuali, un notevole progresso non sia stato fatto, giova confessarlo, sulla via della verità.

Ciò è dipeso, principalmente, dalla ripugnanza che hanno nutrito, e che nutrono ancora, sebbene non lo dichiarino a viso aperto, anche i meno misoneisti a introdurre nell'arte criterî e principî di scienza e di scienza moderna: arte e scienza sono parsi, e paiono, a molti, due termini quasi inconciliabili, e, al modo identico che le invenzioni ultime, che i portati ultimi del progresso e della civiltà, hanno ritardato, nè ciò è senza causa, a diventare argomento di manifestazioni artistiche (3), anche le norme che guidano attualmente lo studioso nelle sue indagini sperimentali, non sono state praticate che parzialmente nella questione dell'arte.

Da questa ripugnanza, da questa avversione a riguardar l'arte, nei suoi prodotti più svariati, secondo principî esclusivamente scientifici, è derivata quella incertezza e di studio e di metodo, che si avverte negli odierni lavori di critica letteraria, pittorica... musicale.

(3) Checchè si dica, l'artista è il più bel tipo di codino e di misoneista che si possa imaginare: egli è tanto refrattario alla novità, che odia e rifugge dal celebrare ciò che non è nel dominio intellettuale comune, ciò che non è vecchio, anzi; viceversa poi, quando il Genio, che è per indole innovatore, rompe gli antichi pregiudizî e celebra qualcosa di novo, la grande maggioranza degli artisti diventa imitatrice, e, coll'eccesso dell'imitazione, cerca, quasi, di rimediare alla indifferenza e all'apatia per l'inanzi mostrata.

Il miglioramento compiuto dalla critica d'oggi giorno è solo parziale, è solo relativo, poi che, non accettando i responsi della scienza nella loro inflessibile interezza e non accordandosi più con le antiche e viete formule dell'empirismo, essa critica è giunta a voler conciliare il passato e il presente in uno strano e infelice connubio, o, al meno peggio, a accogliere le massime dettate tre, quattro, nove cento anni fa, salvo a intramezzarle con qualche moderna asserzione, poco importa se apertamente cozzante con l'intero sistema seguito. Per questo, pur tenendo il debito conto delle particolari ricerche, e, più ancora, degli accenni a un novo indirizzo di cui ci dànno segni chiarissimi anche gli studiosi dell'arte dotati di spiriti meno rivoluzionarî, noi crediamo che alcuna cosa sia da conseguire ancora nello studio dell'arte, in genere, e di ciascuna delle sue manifestazioni, in ispecie. Non ci illudiamo, è vero, sull' esito finale del nostro esame: anzi, pur convenendo col Souriau che una estetica riassuntiva quale oggi deve intendersi, per quanto succinta, per quanto schematica, sia presso che impossibile a compiersi, perchè « est trop tôt pour écrire une esthétique générale » (4); pur convenendo, per di più, che un lavoro complesso sia ancora difficile e per la deficienza dei dati e perchè, come osserva lo stesso Souriau, l'epoca nostra è sempre quella delle monografie (5), e, conseguentemente, prematura per

(4) P. Souriau: *L'esthétique du mouvement*. Paris, Alcan, 1889, pag. 2.

(5) P. Souriau: op. cit., loc. cit.

una sintesi qualsiasi, continuiamo a stimar non inopportuno il nostro tentativo; non vogliamo far molto, lo diciamo subito, bastandoci che l'opera nostra possa sembrare un abbozzo non informe.

II.

Ma, e il metodo? Guardiamo un istante quale è stato il criterio, cui informandosi, gli studiosi dell'arte, passati e moderni, ci hanno dato dei lavori, a nostro giudizio imperfetti se non errati, e, dall'osservare le cause del loro errore e della loro imperfezione, scaturirà fuori chiaro e evidente il concetto che deve condurci nell'indagine.

I critici, e tutti coloro che, magari per incidenza, hanno inteso dell'arte, comunque riguardata, occuparsi, o non hanno avuto, o hanno smarrito, di tanto in tanto, il principio che avrebbe dovuto sempre illuminare il loro esame. Avevano così inveterata nell'anima la consuetudine di riguardar l'arte come qualcosa di diverso dalle altre produzioni intellettuali, come qualcosa di inafferrabile e quasi, diremo, di extra naturale, che, anche quando hanno cominciato a camminare sulla retta via, si sono persi, poi, in oblique strade che a ogni porto menavano fuor che a giuste e accettabili conchiusioni: essi principiavano, e forse continuavano per un bel po', a riguardar l'arte con criterî scientifici, ma, dopo, tornavano agli antichi errori, agli antichi pregiudizî che riuscivano, a annebbiare loro la finale visione

del giusto e dell'esatto (6). Nell'esame dell'arte essi sono stati, e sono, in ultima analisi, essenzialmente soggettivi e fino a che e fino a dove c'è soggettivismo, non vi può essere critica pura e degna di tal nome (7).

L'opposto del soggettivismo, adunque, l' oggettivismo, è il mezzo per il quale solo è possibile studiar l'arte nella sua origine, nelle sue fasi, nelle sue forme e nel suo còrso generale e particolare di ogni sua suddivisione. Solo riguardando nei fatti estetici altrettante fogge assunte dal pensiero per necessaria inevitabilità di eventi; solo considerando le manifestazioni dell'arte con quella stessa obiettività con cui un economista, a esempio, contempla i fatti sociali, noi potremo giungere a un risultato sodisfacente. Un impulsivo chiamerà indifferentemente, a seconda delle sue convinzioni politiche, l'istituto della proprietà privata un

(6) Scriveva il GIANI [*Per l'arte aristocratica*. Torino, Bocca, 1896, pag. 3] che « a Ippolito Taine la critica d'arte deve riconoscere l'essersi rifatta a scienza, riuscendo finalmente all'aperto del laberinto delle norme astratte ove la metafisica l' aveva da tempo costretta a avvolgersi in un errore vano e continuo », e aggiungeva [ivi] : « senonchè il Taine non seppe, o non volle, svolgere dal principio affermato l'immensa ricchezza delle conseguenze onde esso era fecondo ».

(7) Cfr. al proposito, tutte le definizioni date dell' arte e riportate dal TOLSTOI : op. cit. Cfr. anche : DE ROBERTO : *L'arte*. Torino, Bocca, 1901, pag. 9, e PILO: *Estetica*. Milano, Hoepli, 1894. — CROCE : op. cit. — FRACCAROLI : *L'irrazionale nell'arte*. Torino, Bocca, 1907, ecc.

furto o un privilegio immutabile, ma lo scienziato guarda e osserva imparziale: noi, a simiglianza, non ci dobbiamo perdere in declamazioni o in vane recriminazioni, ma dobbiamo studiar l'arte nella sua genesi e nel suo meccanismo, applicando il metodo che è gloria e vanto delle scienze naturali.

Noi crediamo, in somma, che anche per l'arte sia concesso di ottenere, nei dovuti rapporti, gli effetti che il Taine affermava ottenibili per la storia quando scriveva che, date le nove basi e il sussidio valoroso delle deduzioni scientifiche, « l'histoire, la dernière venue (delle scienze morali) peut découvrir des lois comme ses aînées ; qu' elle peut, comme elles et dans sa province, gouverner les conceptions et guider les efforts des hommes; que par une suite des recherches bien conduites, elle finira par determiner les conditions des grands événements humains, je veux dire les circustances nécessaires à l'apparition, à la durée où à la ruine des diverses formes d'association de pensée et d'action » (8). Mutati i termini, noi crediamo che, poggiato su i responsi della scienza, lo studio dell'arte possa condurci all'inaspettato risultato non solo di darci un quadro a sufficienza limpido del córso dell' arte, ma ancora di indicarci le cause ultime che ne regolano i moti, la funzione che, per avventura, può essa aver esercitato nei varî tempi e presso i varî popoli, non che permetterci

(8) H. Taine: *Essais de critique et d'histoire*. Paris, Hachette, 1837, XXXI.

di segnare una approssimativa traccia intorno al suo avvenire.

III.

Il primo quesito, e, forse, anche il più intricato, che si presenta al nostro esame, è questo: che è mai l'arte, o, meglio, che cosa si deve intendere per arte? In nessun altro problema parziale del generale problema estetico, si son date tante e così differenti soluzioni: esso, perfino pe' più arditi, è stato il punto di prova che ha lanciato fuori le false credenze e i preconcetti che sono, in questo momento storico così innovatore e, sotto certi riguardi, pur così reazionario, così ricco di novelle energie e pur così saturo di anticaglie e vecchiumi, tanta parte del nostro patrimonio intellettuale: esso è stato l'ostacolo dinanzi al quale si sono arretrati anche i migliori, esso è stato il lato della questione che, o per insufficienza di cognizioni o per ingiustificato ritegno, mentre ha avuto un numero spaventosamente grande di spiegazioni, ne ha avute quasi altrettante imprecise, se non ridicole.

Basterebbe, in fatto, aprire un libro che di arte si occupi, e un libro, si badi, anche recente, per veder quanto superficiale sia la risposta data in proposito e quanto lontana da ogni apparenza di serietà.

Noi non ci tratterremo a rintracciare, qui, le molte opinioni emesse, e, tanto meno, a vagliare l'importanza che possono avere; ci basta notare, più tosto, che l'arte non ha avuto una definizione fortunata per quello istesso

motivo per il quale tutto il problema estetico non è stato che parzialmente e relativamente risolto. Se volessimo specificare un po', noi potremmo dire che la definizione dell'arte, mentre ha avuto, a comune con altre questioni riguardanti l'estetica in genere, il difetto di non venire basata su fondamenti scientifici, ha, poi, trovato la sua ragione di essere nella costante abitudine di reputare le manifestazioni artistiche esclusive dell'uomo (9).

Che l'arte, in embrione e in forme non evolute, potesse ritrovarsi anche presso gli esseri più imperfetti della scala zoologica, e che la sua presenza potesse rispondere non già a una ispirazione inspiegabile ma a una impellente necessità, pareva, e pare tuttora, a una infinita quantità di persone, una eresia simile, se non maggiore, a quella per cui l'essere umano può venir proclamato la conseguenza ultima di una serie di modificazioni organiche.

E sì, che le scienze naturali sono già molti anni che hanno predicato le conchiusioni loro, come da molti

(9) Cfr. H. Spencer: *Principes de psycologie*. Paris, Baillière, 1874, I. 105. — Cfr. anche: C. Darwin: *La descendance de l'homme et la selection sexuelle*. Paris, Reinovald, 1881, 593.—Letourneau: *L'evolution littéraire dans les diverses races humaines*. Paris, Bataille, 1894, 519.—Souriau: *La suggestion dans l'art*. Paris, Alcan, 1893, 338.—Pilo: op. cit. 221 e 258.—A. Venturi: *L'evoluzione dell'arte*. (in *Atti della provinciale Accademia di belle arti in Ravenna*, anni 4890-93), Ravenna, Calderini, 1894, 192) ecc.

anni lo studio sui popoli meno civili e rispecchianti uno stato lontano dalla civiltà presente, poteva, o doveva, dare non disprezzabili argomenti per una indagine più feconda.

Il primo lavoro, adunque, che noi dobbiamo tentare nello studio dell'arte per stabilire ciò che essa sia, è veramente questo: vedere se l'arte umana abbia dei rapporti con qualche consimile manifestazione di alcune specie animali.

Cominciando, osserviamo che la possibilità di una manifestazione qualsiasi, implica, necessariamente, una parallela capacità di apprezzamento: ora, benchè, come il Darwin ha notato, poco si sappia intorno all' intelligenza degli animali inferiori (10), tuttavia noi abbiamo la sicurezza che, non solo negli uccelli, ma nei rettili e negli insetti, esiste un apprezzamento, ossia la facoltà di apprezzamento (11), di ciò che chiamiamo « bello » (12): si sa, in proposito, che, per la musica,

(10) DARWIN: *Descendance*, 674.

(11) DARWIN: op. cit. 621.

(12) Già che ora, per la prima volta, parliamo del « bello » non sarà inopportuno avvertire che noi non tentiamo neanche una definizione del bello, parendoci un tentativo siffatto altrettanto assurdo che voler definire una qualunque entità astratta; non è il « bello » che si deve studiare, ma l'artista e le sue opere, proprio come, per il penalista, non è oggi il delitto che si osserva ma il delinquente. Chè, se poi si volesse dare del « bello » una definizione, notando che l'arte è una tendenza attrattiva per il sesso opposto, un coefficiente di selezione, e ricordando che la grade-

a esempio, degli osservatori attenti hanno positivamente affermato che il suono attira i ragni; è noto, altresì, che le foche apprezzano la musica tanto, che i cacciatori traggono partito da questa disposizione, e è conosciuto da tutti che i cani abbaiano quando intendono *certi* suoni.

Fra gli animali inferiori esiste la facoltà di avvertire le manifestazioni estetiche: sarà questo pregio in forma rudimentale, agirà in maniera primitiva, ma ciò non toglie l'importanza della cosa, per la quale resta, fin da ora, ben fissato e deciso che certe manifestazioni, che la folla crede solo avvertibili dall'uomo, sono, invece, avvertite anche dagli animali.

Nè si può obbiettare, come qualcuno ha cercato, che, risolvendosi tutte le produzioni estetiche in un *quid* atto a impressionare, atto a destare delle sensazioni nell'organismo animale, l'avvertimento semplice di tali produzioni, pur avendo valore grandissimo, non giunge a costituire una affinità vera e propria tra l'uomo e gli altri esseri, perchè, mentre si comprende che il suono, per caso, sia *avvertito* da esseri inferiori,

volezza, diremo, di certe impressioni (l' Helmotz, in vero, ha spiegato — *Theorie psyc. de la musique,* 1868 in DARWIN: *Descendance* 4, 98 — con principî fisiologici perchè gli accordi musicali, a esempio, siano grati all'orecchio e perchè certe cadenze non lo siano) dipende da una affinità psichica fra artista e riguardante, parrà non azzardata l' affermazione che il *bello* risulta dall' armonia, dalla concordanza dello stimolo esterno con la struttura psico-fisiologica dello spettatore.

non è altrettanto chiaro che sia egualmente *apprezzata* la musica; *un suono* desterà — si dice — una certa impressione anche negli esseri inferiori (bastandoci salire a organismi provvisti di mèzzi mediante i quali esso suono arrivi ai loro centri, acciocchè l'avvertimento, l'impressione si riscontri) ma ciò non basta, ciò non è sufficiente per chi intenda stabilire una affinità salda e indiscutibile tra gli animali e l'uomo: nel suono, o, meglio, nell'avvertimento di un *suono,* non c'è altro che un'impressione, nell'avvertimento, nell'apprezzamento della *musica*, c'è, per giunta, un sentimento estetico.

Se non che, l'appunto non è basato su validi argomenti: un rumore, in realtà, non differisce da una nota musicale che per il difetto di continuità delle vibrazioni; perchè, in conseguenza, un organo sia capace di distinguere i rumori, bisogna che esso sia sensibile alle note musicali.

Ora, dunque, poco vale la distinzione che si potrebbe azzardare fra suono-rumore e nota musicale, chè l'uno e l'altra portano sempre alla stessa conchiusione, che, cioè, la facoltà di distinguere il suono, in genere, esiste in animali situati molto in basso nella scala zoologica. La impressione, effetto del suono — la vibrazione de' peli di alcuni crostacei sotto l'influsso delle note musicali (13), citiamo — è pur sempre il primo anello della catena fisio-psichica, che ha, all'altro estre-

(13) Darwin: op. cit., loc. cit.

mo, il godimento di un intellettuale per una polifonia wagneriana. La facoltà di apprezzare un suono, e la facoltà di apprezzare alcun che di rudimentalmente estetico, è diffusissima e rintracciabile tra gli animali, e, si badi tra gli animali inferiori.

In modo analogo, se così facile a ritrovarsi anche in organismi non molto evoluti, è l'avvertimento di una forma rudimentale di ciò che poi nell'essere umano diventa armonica produzione estetica, è, del pari, in basso ritrovabile la facoltà di creare, di produrre qualche cosa costituente, in fine, il bello estetico. Questa attitudine, però, per la quale un essere produce un germe di bellezza, e, a poco a poco, delle opere belle senza altro, non è, nelle specie animali, libera, slegata, ma è intimamente vincolata alla stessa natura, alla stessa forma della riproduzione di specie; essa si colléga, in una parola, allo scopo ultimo della esistenza: alla continuità della razza.

Mentre, quindi, il bello appare negli uomini un non so che al di fuori, al di sopra di ogni influenza e scopo determinato, nelle specie animali si mostra connesso con la ragione più grave e più forte della loro vita; il sentimento del bello, scriveva il Darwin (14), presso la grande maggioranza degli animali, si limita alla attrazione degli esseri di sesso opposto; il bello ha, perciò, negli animali un cómpito assai grave e ben determinato, venendo a essere un dato potentis-

(14) DARWIN: op. cit., 98.

simo, il coefficiente principale della selezione della specie. L'usignolo che versa dalla cima dell'albero un torrente di melodia, il pavone che sfoggia la maestosa iridescenza della sua coda, il tacchino che leva pettoruto la sua rota — e nessuno negherebbe che queste siano altrettante manifestazioni di bellezza — cantano, si insuperbiscono, si gonfiano nell'unico intento di piacere all'essere di sesso diverso, e il loro canto, la loro coda, la loro rota, altro non sono che armi per la selezione sessuale.

Orbene, al sicuro, qualora da questi primi aspetti del bello noi passiamo, senza preoccuparci delle forme intermedie, alle geniali produzioni estetiche dell'uomo civile, la fossa di separazione ci apparirà immensa e, forse, anche malamente colmabile: ma, qualora dalle prime fogge animali passiamo alle prime manifestazioni artistiche dell'uomo barbaro, non trascurando di osservare attentamente se, nei varî passaggi da una specie a un'altra a lei superiore, e più attentamente nel passaggio dai lontani progenitori all'uomo non civile, queste manifestazioni estetiche abbiano o non abbiano una continuità, noi ci convinceremo che un distacco, una separazione non esiste, e che, in realtà, le manifestazioni estetiche dell'animale sono legittime sorelle, passi l'espressione, di quelle umane, non solo, ma caratterizzate le une e le altre dalla identica proprietà, di essere, vale a dire, cooperatrici della selezione sessuale.

Quale è la differenza che esiste, per vero, tra la manifestazione estetica rappresentata dai solchi profondi e

fastosamente coloriti del viso del mandrillo e quella indicata dalle cicatrici impresse sul volto del negro affricano (15)? Il mandrillo ha acquistato dopo del tempo infinito un muso così strano, per divenire più attraente alla femina, e, similmente, il negro imprime delle cicatrici o dipinge delle strisce bianche, rosse o celesti sul suo volto, considerando tali orribili deformità una grande attrattiva personale: l'uno e l'altro, a lor modo, son cultori del bello, senza, o quasi, differenza di risultato, con eguaglianza, a ogni patto, di scopo.

Nè si opponga che una diversità tra i due prodotti estetici esiste, e non trascurabile, risultando l'uno, quello della scimia, dallo inconsciente aspetto assunto dall'animale dopo una più o meno lunga serie di generazioni, e risultando l'altro, quello del barbaro, dalla volontaria opera compiuta per un fine di cui, se non altro, si intuiva il valore; poi che, come per l'uomo così per gli animali, quando, a esempio, vediamo degli uccelli maschi sfoggiare il loro ricco piumaggio e abbandonarsi alle mosse più grottesche davanti a un gruppo di femine, noi dobbiamo convenire che, sebbene guidati dall'istinto, quei maschi sanno ciò che fanno, e dobbiamo riconoscere che in un modo cosciente si servono delle loro doti, delle loro qualità corporali e mentali.

(15) I tatuaggi dei moderni, cioè di alcuni uomini moderni appartenenti a popoli civili, costituiscono una prova di degenerazione appunto perchè rappresentano un ritorno, un regresso sino agli antichi progenitori presso i quali il tatuaggio aveva uno scopo sessuale ben determinato.

« De même que l'homme en se plaçant au point de vue exclusif qu' il se fait de la beautè parvient à embellir ses coqs de basse cour, ou pour parler plus strictement, arrive à modifier la beauté acquise par l'espèce parente... de même il semble que à l'état de nature, les oiseaux femelles, en choisissant toujours les mâles les plus attrayants ont developpé la beauté ou les autres qualités de ces derniers » (16).

Certo... « en attribuant aux animaux inférieurs le sens du beau, nous ne supponons pas que le sens soit comparable à celui de l'homme civilisé doué qu' il est d'idées multiples et complexes », ma ci accontentiamo, chè questo ci è sufficiente, di ravvicinare « le sens pour le beau que possédent lex animaux à celui que possedent les sauvages, qui admirent les objets brillants ou courieux, et aiment à s' en parer » (17).

Sarà discutibile, tutt'al più, se codeste rughe, codeste cicatrici, possano considerarsi vere basi di quello che oggi sono le produzioni artistiche, l'arte in una parola; ma non si può negare che esse siano, sotto ogni riguardo, estremamente prossime alle manifestazioni consimili degli animali. E questo basta, per il momento, a noi: basta che, in rapporto a quanto avverasi per lo sviluppo biologico in cui l'uomo primitivo non rappresenta se non un anello di una lunga e ininterrotta catena, appaia evidente come anche le manifestazioni

(16) Darwin: op. cit., 231.

(17) Darwin: op. cit., loc. cit.

estetiche dell'uomo primitivo si appalesino solo quale anello di una catena di cui fanno parte le manifestazioni estetiche degli animali.

Che le manifestazioni estetiche dell' uomo civile siano, o meno, legate con quelle dell' uomo barbaro e, perciò, con quelle degli animali, è questione che veniamo ora a risolvere.

IV.

Premettiamo che, se una affinità tra certe manifestazioni animali e certe manifestazioni dell'uomo primitivo, vale a dire, se una affinità tra manifestazioni di una stessa maniera ma proprie di due specie diverse di esseri, è sembrata corrispondente alla verità, a maggior diritto si svela equamente supponibile una affinità tra manifestazioni di carattere identico in due gruppi non già di specie diverse, ma di una istessa e unica specie.

Dato che le manifestazioni dell'animale abbiano dei punti di contatto con quelle dell'uomo primitivo, non sarà più logico ammettere un legame fra le manifestazioni estetiche dell'uomo primitivo e quelle dell'uomo moderno? La conchiusione, peraltro, a cui siamo naturalmente condotti, trova nella estrema varietà dei termini di confronto, una causa di irresolutezza: non v'ha dubbio che le manifestazioni estetiche dell'uomo primitivo presentino, e debbano presentare, delle attinenze con

quelle dell'uomo civile, ma, possiamo noi dire che i tatuaggi, a esempio, e le deformità prodotte dal selvaggio sul proprio corpo a evidente e chiaro scopo di attrattiva sessuale, e che sono così vicini alle varietà di colore di una scimia, — varietà prodottasi dietro la tendenza sempre viva dell'istinto a traverso chi sa quante generàzioni — siano dello stessissimo genere di manifestazioni che un quadro del Sanzio, una statua del Canova, una sonata del Beethowen? Sono così diversi i termini estremi di questa scala di manifestazioni, sono tanto maggiormente lontane le manifestazioni estetiche attuali da quelle di un selvaggio o di un semi-barbaro, di quanto non siano lontane le manifestazioni estetiche di un selvaggio da çerte determinate manifestazioni animali, che, pur intuendo la verità, vien fatto di richiedere il controllo di prove migliori.

Ebbene, una delle caratteristiche distinguenti le manifestazioni dell'uomo primitivo da quelle dell'uomo civile, è rappresentata dall'avere, le prime, evidente l'impulso ultimo che è causa delle manifestazioni estetiche animali: costituire, cioè, delle armi per la lotta sessuale, mentre le manifestazioni estetiche più elevate si presentano prive di questo attributo, di questa nota.

Per l'opposto, se nelle manifestazioni primitive dell'uomo si tratta di manifestazioni di cui subito è comprensibile la natura e l'intento, non egualmente indiscusso, non egualmente deciso, non egualmente stabile si direbbe l'ufficio delle manifestazioni moderne: sono esse, almeno in apparenza, mancanti di uno scopo sessuale, e, nel tempo istesso, sono qualcosa di più delle

manifestazioni primitive; in queste, c'è uno sfoggio attrattivo più o meno estetico, in quelle, c'è dell'arte.

Le manifestazioni estetiche, in breve, dell'uomo civile, sono deficienti, rispetto alle manifestazioni dell'uomo primitivo, in quanto mancano, a prima vista, di una funzione sessuale ben controllabile e determinata, mentre, poi, sono qualcosa di più, perchè non sono delle semplici decorazioni corporali, non delle semplici ornamentazioni, ma delle riproduzioni, delle manifestazioni d'arte. La difficoltà, adunque, della questione, sta qui: nel vedere come si presenti il passaggio dalle forme, dalle manifestazioni estetiche primitive, alle altre che non si mostrano quali semplici agenti sessuali, ma quali mal decisi e rudimentali accenni delle forme d'arte presenti.

Lasciamo da parte, per il momento, di conoscere se, veramente, nelle produzioni d'arte moderne manchi un fine sessuale o se, invece, questo fine, dopo essere stato il movente dell' arte prima, sia rimasto eclissato, non in tutte, ma in alcune manifestazioni svoltesi per cause diverse, e osserviamo altre cose più tosto; in tanto, noi abbiamo visto che le lontane manifestazioni estetiche hanno il carattere di una nuda ornamentazione: c'è lo scopo sessuale, ma esso si esplica mediante una forma a bastanza chiara perchè a bastanza semplice. Ora, tra le manifestazioni attuali, moderne— relativamente e assolutamente — non negheremo, al sicuro, che alcune siano delle manifestazioni che ben distinto hanno il carattere sessuale: sono queste le manifestazioni d'arte ornamentale, diremo così, le manife-

stazioni che il Bain (18) chiamava d'arte secondaria, ma che costituiscono, sempre, dell'arte e dell'arte civilissima e interessantissima : un bel giacchetto, a esempio, una bella veste, una ricca cravatta, un braccialetto, un paio d'orecchini... sono delle forme d'arte moderna prossime, estremamente prossime, ai tatuaggi dei negri, alle penne di un Pelle-rossa e, in conseguenza, all'iridescente collare di un piccione, alla coda occhiuta di un pavone, all'elegante piumaggio di un fagiano.

Qui, e non altrove, sta appunto la spiegazione del problema che andiamo indagando. Sbaglio, errore profondo si commette quando si pongono a confronto le più elevate manifestazioni artistiche moderne, con quelle misere forme estetiche che l'uomo primitivo ha in comune con gli animali, chè, allora, il distacco è troppo forte, la lontananza troppo considerevole, perchè possa essere facilmente superata; quando, al contrario, tra le manifestazioni moderne dell'arte scegliamo quelle che sono più umili — e che tali siano lo mostra il fatto che gli esseri umani in esse eccellenti, sono, in tesi generale, i meno evoluti — e le poniamo a riscontro con le rozze manifestazioni primitive, non solo si comprende che tra le manifestazioni attuali e quelle dell'uomo primitivo c'è un rapporto indistruttibile, ma che in alcune forme dell'arte attuale si è conservata intatta la molla che animava le antiche manifestazioni estetiche umane,

(18) Cfr. B. Perez: *L'art et la poésie chez l'enfant*. Paris, Alcan, 1888, 862.

come animava ancora tutte le manifestazioni estetiche animali: l'istinto sessuale. Passare dalle manifestazioni dell'uomo primitivo alle manifestazioni più elevate dell'arte recente, sarebbe lo stesso che equiparare delle rudi manifestazioni ornamentali con delle altre al massimo grado squisite, quali una statua michelangiolesca o un notturno dello Chopin. Le manifestazioni dell'uomo primitivo sono parallele a quelle inferiori dell'uomo moderno e delle quali si trova traccia — osserva il Perez — « déjà chez l'enfant (l'essere che rispecchia, come meglio vedremo in seguito, l'uomo de' tempi lontani) avec tous les manèges, la coquetterie, les troubles et les tourments de cette banale et poetique folie qui s'appelle l'amour » (19).

Questo, per l'arte secondaria.

A spiegare, poi, in quale maniera dalle manifestazioni primitive, delle quali, giova ricordarlo, le manifestazioni d'arte secondarie sono oggi le quasi legittime rappresentanti, l'uomo sia assorto alle alte concezioni dell'arte, soccorrono le modificazioni introdottesi nello spirito dai tempi remotissimi dell'umanità.

Le prime forme, intanto, d'arte primitiva che abbiano qualcosa di affine con le manifestazioni d' arte moderna e che si svelino in evidente relazione con le manifestazioni d'arte attuali, sono racchiuse in quell'insieme confuso di cui abbiamo vivo documento, anche oggi, tra i popoli, o barbari o mezzo barbari, e che risulta

(19) Perez: op. cit., 303.

dalla mescolanza di molteplici manifestazioni che dovranno, in seguito, costituire dei generi d'arte separati e distinti: danza, musica, canto, a esempio.

Ora, tali manifestazioni, che sono gli antenati diretti dall'arte moderna, anzi tutto, presso i barbari de' nostri giorni si mostrano sorelle, sia lecita l' espressione, proprio delle forme d'arte che, per consenso, riteniamo più antiche, e, in secondo luogo, esse si dichiarano incontestabilmente strumenti, attrattive sessuali: la danza degli indigeni della California, di alcune tribù dell'Indostan, della Nova Zelanda, dei Männitaris del nord America, non fanno altro che raffigurare, « per mille aspetti, l'abbandono della femmina all'uomo, l'incitamento e l'invito all'amore » (20).

Abbiamo avanzato, così, un pochettino nella forma, nell'aspetto di estrinsecazione dell'istinto sessuale: non siamo più alle penne mésse sul capo a ornamento, non siamo più alle deformità prodotte nelle carni, sul volto, ai rudi mèzzi ornamentali ai quali alludevamo più inanzi: siamo in un ordine di manifestazioni le quali, anche se accoppiate, anche se unite con le manifestazioni di ornamentazione pura e semplice, denotano, però, uno svolgimento verificatosi nella psiche dell' essere umano. Abbiamo di fronte un progresso dell'arte, e abbiamo, nel tempo istesso, chè questo è sostanziale per noi, di fronte, delle manifestazioni che, denotando un progresso, un avanzamento, un miglioramento

(20) R. Giani: *Per l'arte aristocratica*. Torino, Bocca, 1896, 13.

qualsiasi, svelano chiaro e netto — come lo svelano gli ornamenti, i tatuaggi, le deformazioni — il loro intento attrattivo verso il sesso opposto.

D'altro canto, poi, anche se queste danze, questi canti corali, rappresentano un tal quale miglioramento e perfezionamento psichico, noi continuamo a trovarci ben lungi dalle forme d'arte propriamente detta, non solo, ma da quelle forme moderne di danza, a esempio, nelle quali la tendenza sessuale è fittamente velata, se non quasi scomparsa. Con tutto ciò, non le forme d'arte superiore, ma le forme d'arte secondaria, moderne, non sono staccate dalle loro progenitrici che per un fatto unico: per un ingentilimento, per un raffinamento della forma, in dipendenza di un ingentilimento, di un raffinamento dell'istinto incitatore. Le manifestazioni attuali, che sono le dirette discendenti dalla danza, dal canto... dell'uomo primitivo, soltanto a prima vista sembrano avere un cómpito, una funzione puramente estetica, ma, a una indagine un po' più seria e più profonda, esse appaiono sessuali, diremo così, come le danze erotiche de' selvaggi: il *dancing*, una romanza del Tosti, o un valser del Waldteufel sono eccitanti al pari dei licenziosi balli dei barbari Americani, al pari di quelli molli e cedevoli dell'India, al pari di quelli osceni e lussuriosi della Nuova Zelanda. È l'apparenza, l'aspetto che è mutato, ma la sostanza è rimasta sempre quella: all'amplesso brutale che segue il canto e la danza licenziosa dei Santali all'ombra degli alti alberi della foresta, sono subentrati i lieti abbracci nell'alcova, ma la morale della favola non è cambiata.

Anche tra le manifestazioni d'arte moderna, adunque, ce ne sono alcune — le inferiori, quelle d'arte secondaria — che non differiscono, se non per il grado, se non per l'intensità del sentimento, dell' istinto sessuale, dalle primitive manifestazioni estetiche del selvaggio, e che, in conseguenza, si allacciano strettamente alle ancor più semplici manifestazioni estetiche animali alle quali per ben poco sovrastanno.

Restano, quindi, da osservare quelle altre manifestazioni che, — avendo noi convenuto di chiamarne alcune secondarie — saranno ora chiamate d'arte primaria, e che hanno, quale nota caratteristica, qualcosa di più, una attribuzione, cioè, un po' più complessa di quella che sia apparsa appartenente alle manifestazioni che abbiamo osservato.

Sono queste — pittura, a esempio, scultura, musica strumentale — delle manifestazioni d'arte le quali non hanno il cómpito esclusivo di essere l'espressione di uno stato dell'animo, lo esponente di una data condizione psichica; non sono esse delle continuazioni, delle espressioni ingenue di uno stimolo esteriore, ma sono, eziandio, la conseguenza di un bisogno mirante a riavere una impressione già subíta, una sensazione già provata (21). L'artista non si contenta più di esprimere la sua sensibilità, non si contenta di estendere al di fuori una interna commozione egualmente dal di fuori ricevuta, ma vuole far riprovare, in modo artificiale, a sè e agli

(21) Cfr. Letourneau : *L'évolution littéraire dans les diverses races humaines*. Paris, Bataille, 1894, 519.

altri l' impressione avuta un giorno. Ebbene: questo qualcosa di più che hanno le produzioni estetiche delle quali appunto trattiamo, non è da vero strano, nè, tanto meno, meraviglioso, ma ritrova nello stesso sviluppo della psiche umana la sua ragione di essere: sta nell'atteggiamento assunto dall'uomo nello sviluppo della sua coscienza, la spiegazione della veste speciale nella quale queste speciali forme di arte si presentano.

Nell'evoluzione del suo « io », in fatto, l'uomo ha sentito presto il bisogno di poter riavere, con artifizio, delle sensazioni che lo avevano rallegrato o addolorato altre volte, e il bisogno che lo conduceva a desiderare il riprodursi di una forte impressione, lo spinse presto a volere impressionare gli altri. La sorgente di queste seconde manifestazioni, adunque, risiede tutta in simile lavorìo, in simile tendenza psichica, per cui l'uomo cercò di rievocare, artificialmente, uno stato naturale scomparso.

Del resto, qualora si rifletta alle cause determinanti in noi le varie impressioni di certe forme d'arte, della musica, tanto per citarne una, ci convinceremo, di leggieri, della giustezza della massima: che quelle forme d'arte le quali non servono, visibilmente, a uno scopo sessuale, sono riproduzioni artificiali di uno stato naturale sparito. Perchè, in realità, la musica non solo, ma perfino la cadenza della voce in un discorso, eccita in noi delle commozioni così intense? Quale il potere determinante, quale la forza latente?

Il Darwin ce ne dà la spiegazione: osservato che « un nègre sous le coup d'une vive émotion se met à

chanter, un'autre lui répond en chantant aussi, et tous les assistants, touchés pour ainsi dire par une onde musicale finissent par imiter les deux interlocuteurs », aggiunge che « les singes se servent aussi de tons différents pour exprimer leurs fortes impressions, la colère et l'impatience par des tons bas, la craint et la douleur par des tons aigus », e conchiude : « les sensations et les idées que la musique ou les cadences d'un discours passionné peuvent évoquer en nous, paraissent, par leur entendre vague et par leur profondeur, comme de retours vers les émotions et les pensées d'une époque depuis longtemps disparue » (22).

L'impressione, per ciò, che noi riceviamo all'audizione di una melodia qualsivoglia, trova il suo comento nel risveglio che succede in noi, a quelle note, di impressioni un giorno provate, di voci un giorno udite nelle tenebre mal sicure della nostra origine; certe inflessioni, certe cadenze corrisposero, nei nostri lontani progenitori, a certi determinati sentimenti, e, in senso inverso, l'audizione di certe inflessioni e di certe cadenze, provoca ora, in noi, il ridestarsi di certi sentimenti.

Lo stesso può dirsi per ciascuna altra manifestazione d'arte : è sempre il medesimo fatto che si verifica, è sempre il medesimo fenomeno che avviene, è sempre il medesimo bisogno cui si obbedisce. Il modificarsi della espressione, il perfezionarsi del mezzo, il miglio-

(22) *Descendance*, 625.

rare della concezione, non è se non effetto del modificarsi, del perfezionarsi, del migliorare delle facoltà intellettuali. Pensiamo all' enorme passo che ha compiuto l'intelletto fino dal trascorrere della espressione orale, dai suoni ritmici al linguaggio articolato; pensiamo alla tendenza al metaforico (23) propria dell' intelletto umano, e noi comprenderemo, con facilità non trascurabile, il relativamente pronto e celere svolgimento delle varie forme d'arte superiore; il principio che regola queste manifestazioni — il disegno, la pittura, la scultura per il senso della vista; il canto e la musica strumentale per il senso dell'udito; la poesia per le più elevate facoltà cerebrali; — è sempre e rimane sempre uno solo: riprodurre, artificialmente, delle impressioni visive, auditive... mediante linee, figure, suoni, parole appropriate.

Inoltre, quando si rifletta a quello che è stato osservato per la musica, che, cioè, le cadenze, le inflessioni, le armonie musicali sono — per quanto poco si sappia dell' uso della voce fatto dagli animali nella stagione degli amori — con ogni probabilità, delle derivazioni da espressioni di sentimenti i quali trovavano, particolarmente nel periodo dell'amore, cagione di erompere, e di erompere vigorosi, non parrà arbitrario che, applicando un modo e un concetto unico per tutti i rami dell'arte moderna, si venga alla conchiusione che tutte le arti, quali esse siano e di qualunque età e luogo,

(23) Perez: *L'art et la poésie* ecc. 45.

ripetono da una fonte la loro comparsa: la tendenza, l'istinto sessuale.

Simile tendenza esisterà, o meno, in alcune forme più tosto che in altre, sarà più o meno visibile in un caso o in un altro, ma essa ha esistito egualmente per tutte e egualmente per tutte è stata la cagione determinatrice del loro mostrarsi. Che, poi, e come esposizione di un soggettivo parere, anche le manifestazioni più ideali dell'arte moderna e le più lontane, a prima vista, da ogni scopo e da ogni funzione non esclusivamente estetica, abbiano tuttora un determinante, una attrattiva di sesso, solo che si ponga mente a un fatto, solo che si osservi una nota, apparirà non impossibile: se, in vero, per tendenza sessuale non intendiamo che la diretta e esplicita attrazione di un essere verso l'essere di sesso opposto, non v'è da concedere alla pittura, alla scultura... a tutte quante le forme d'arte superiore, una caratteristica attrattiva di sesso; ma la tendenza, l'istinto sessuale non si esplica solo nelle forme e negli atteggiamenti che tutti vedono e che tutti intuiscono, nè si discopre solo in quelle definite maniere e con quelli impulsivi impeti che nessuno ignora. L'attrattiva del sesso è la risultante di un tale ammasso di fatti, che malamente si apporrebbe chi si accontentasse di attribuire a un coefficiente, a un termine unico, le conseguenze che sono dipendenti non da una ma da molteplici cause. D'altronde, codesto complicarsi dell'istinto sessuale, codesto velarsi della tendenza del sesso, è in rapporto con la istessa evoluzione delle passioni e dei sentimenti: la selezione sessuale, mentre ha conferito allo sviluppo di alcuni organi,

quali, a esempio, gli organi vocali, di alcune glandole, di alcune conformazioni fisiologiche, ha, ancora, rafforzato e rinvigorito gli istinti che più erano atti a rendere un essere umano maggiormente armato nella lotta per la conquista dell'essere di sesso opposto. Naturalmente, questi istinti, questi sentimenti, capaci di mettere un essere in posizione vantaggiosa di fronte ai suoi rivali, non hanno mai stonato con la fase storica della civiltà, con l'ambiente, in una parola, e sono stati, ne' be' tempi lontani, il coraggio, lo spirito guerresco, la astuzia, la accortezza, tutte le facoltà che s'accordavano con il momento in cui l'umanità si trovava, e che, essendo delle attrattive sessuali, appunto perchè la loro presenza costituiva un'arme di lotta sessuale, davano, a chi ne era fornito, più grandi probabilità di vittoria : donde, i soggetti artistici che altro non facevano, nel loro insieme, se non levar inni alla guerra, sotto qualsivoglia forma intesa, alla forza brutale, alla violenza, perchè brutale, violenta e guerresca era la lotta amorosa (24).

Più tardi, però, col progredire delle manifestazioni intellettuali, in genere, con lo svilupparsi di novi sen timenti conformi alle cambiate condizioni politiche e sociali, e con l'adattarsi della psiche umana al cambiato stato d'ambiente, le manifestazioni artistiche continuarono a essere l' esponente di una data fase di evoluzione psichica, ma assunsero, eziandio, aspetti e forme diverse. E ecco, il sostituirsi di forme d' arte più

(24) Darwin : op. cit. 230, 231.

gentili e più umane alle antiche e fiere concezioni: il raffinarsi dell'arte in dipendenza del raffinato istinto.

Non è, dunque, che l'arte d'oggi abbia perso la sua funzione sessuale o l'abbia diminuita, ma è solo che essa si è adattata al variare dell'istinto sessuale medesimo: non c'è una assenza, ma una semplice modificazione del senso.

Come, in fatto, potremmo dire che l'abilità artistica, pittorica, poetica, musicale, che una dolce melodia, che una sapiente scalpellata, che una vigorosa quartina non possano esercitare su di noi lo stesso fascino e la stessa attrazione che potevano esercitare sopra un selvaggio le cicatrici e le deformità? Come potremmo negare che l'arte, conseguentemente, adempia oggi lo stesso cómpito cui adempiva alla sua origine, lo stesso cómpito, e lo stesso ufficio? Certo, ci sono delle manifestazioni eccezionali le quali, anzi che obbedire a un impulso, a un sentimento, a un istinto di attrattiva, sono la nuda esplicazione di una mente solitaria, ma queste eccezioni non infirmano la regola, essendo esse, e meglio lo vedremo in séguito, la espressione di un solo, e di un solo individuo anormale.

Qualsiasi manifestazione d'arte, di qualsiasi tempo e di qualsiasi luogo, ha, quindi, nell'istinto sessuale la sua spinta vera e indiscutibile; l'istinto si modifica e si raffina nel lento e incessante andare dell'umanesimo, ma, in ultima analisi, esso rimane la forza, l'incitamento che agisce, anche ora, sull'arte, perfino sulle forme più elevate, e, a una rapida occhiata, più libere da ogni funzione.

L'arte moderna, in breve, è la discendente naturale degli antichi mèzzi usati dagli antenati per la seduzione dell'essere di sesso opposto, è l'effetto di uno stato speciale dell'individuo in lotta co' rivali per la conquista del compagno cui accoppiarsi.

V.

Quali sono le prime manifestazioni artistiche dell'uomo-individuo, e in quale relazione si rinvengono con le manifestazioni dell'uomo de' nostri tempi, dell'uomo civile?

Bisogna premettere che la possibilità di penetrare nello spirito estremo dell'arte umana, ci è pórta dal sentirci noi nella condizione di conoscere lo stato intellettuale de' popoli barbari rispecchianti, perchè tali, la civiltà primitiva, e dall'esser noi convinti che un organismo umano ripercorre, nel suo svolgimento psichico individuale, le fasi seguíte dall'umanità intera nella sua evoluzione intellettuale. La ontogenesi e la filogenesi, al modo istesso che sono d'importanza somma per la fisiologia e la psicologia, sono d'importanza massima per lo studio dell'arte. Vedere, così, a lunghi tratti, il processo d'evoluzione estetica subíto dal bambino, è fare, nelle sue linee generali, lo studio dell'arte dai primi inizî fino a oggi, mentre, corrispondentemente, lo studio delle manifestazioni estetiche dei popoli ancor barbari, rafforzerà, servirà di controllo alle conchiusioni che nella prima indagine otterremo.

Guardiamo, allora, le manifestazioni del bambino as-

sumenti l'aspetto di manifestazioni artistiche. Le prime manifestazioni estetiche del fanciullo, coincidono, si può dire, con le sue prime manifestazioni di vita, e sono con esse, a un di presso, una cosa sola: l'espressione di sentimenti poco determinati. Per questa espressione, il fanciullo ricorre alla voce, alla mimica, e, nella sua piccola persona agitata in tutti i sensi, dà la prova più persuasiva della antica unione della musica vocale con la mimica, con la danza e anche con la musica istrumentale. « En effet — scrive il Perez — le premier objet dont il peut frapper les objets voisins est son premier instrument, et il s'amuse autant d'en entendre le bruit que d'entendre les sons de sa propre voix ou de faire des gestes plus au moins expressifs. Les plaisirs les plus désintéressés ne le sont pas du besoin d'agir (25) ». Qui, abbiamo delle manifestazioni artistiche che sono la stessa espressione della vita del piccolo essere, che sono, anzi, le stesse manifestazioni della sua coscienza, ma non abbiamo, di certo, delle vere e proprie produzioni d'arte.

Intorno ai cinque anni, però, il fanciullo traccia le prime linee atte a rappresentare, nella sua mente, le prime impressioni che lo hanno colpito: linee raffiguranti figure d'uomini e di animali e, in ispecie, di animali domestici.

Ora, senza tentar di spiegare il perchè della preferenza concessa dal fanciullo a questi soggetti, a noi

(25) Perez: op. cit. 147.

basta riconoscere che simili temi, accolti dal bambino per le sue prime manifestazioni d'arte, sono i medesimi che furono in passato cari ai nostri antenati dell' età preistorica.

Del resto, che un legame fra le prime rappresentazioni grafiche del fanciullo e quelle dei popoli ancora allo stato, diremo così, infantile, esista, non solo è dimostrato dalla identità delle cose prese a rappresentare, non solo dalla preferenza dall'uno e dagli altri data a certi soggetti, ma dallo stesso processo di rappresentazione (divisione delle gambe e delle braccia, nelle figure umane), e dalla tecnica della rappresentazione, pure: eguale difetto di ottica, eguale assenza di prospettiva e di proporzione (26). Qualora, poi, noi volessimo estendere la nostra indagine da un genere speciale di attività artistica a tutte le attività, ritroveremmo che, come nel disegno, così, anche, in ogni altra manifestazione, il

(26) Perez: op. cit. 194. Se certe esagerazioni inverosimiglianze dell' arte del fanciullo non sono affatto accidentali, ma dovute alla natura stessa della psiche puerile volta all' imaginoso e al fantastico, una conchiusione apparirà assai logica per lo sviluppo dell'arte: posta la relazione che passa tra arte fanciullesca e arte primitiva, molte forme veriste dell' arte, stanno, con la loro presenza, a indicare una maggiore evoluzione intellettuale, e, quindi, una fase più progredita dell'arte tutta quanta. Egli è per questo che, corrispondentemente, il simbolismo, o, meglio, le forme artistiche che si allontanano dall' esatta e precisa riproduzione del vero, sono proprie o della età primitiva o delle età di decadenza.

fanciullo è l'esatta riproduzione delle fasi che le attività estetiche umane hanno percorso avanti di giungere allo stato attuale di sviluppo. Non solo il fanciullo ci dice che le arti sono sórte insieme confuse dal confuso e mal precisato bisogno di esprimere delle impressioni, ma, a pena vogliamo spingere un po' oltre la nostra ricerca, ci mostra, altresì, quando le varie manifestazioni si dividano procedendo per vie separate, quando e come il disegno, a esempio, si svolga e si unisca al colore, e quando una data forma artistica assuma una consistenza sua propria.

Non è, dopo tutto, esclusivamente dall'osservazione della produzione del fanciullo che noi abbiamo sicuri indizî delle fasi percorse dall'arte: anche dall'atteggiamento che egli serba di fronte alle odierne produzioni, noi siamo condotti a comprendere le più vecchie forme dell'arte o di determinati rami di arte.

Consideriamo il contegno di un bimbo al teatro, tanto per citare un caso; guardiamo quali produzioni (27), quali attori egli preferisce (28); osserviamo quali sono i generi di arte letteraria che egli ama di più, e noi avremo quanto ci occorre per capire il carattere delle più antiche forme dramatiche, e per spiegar il sorgere contemporaneo delle varie specie di manifestazioni artistiche diventate, poi, fra loro distinte (29).

(27) Perez: op. cit. 222, 226.

(28) » » 224, 226.

(29) Per quanto, come diremo in seguito, appaia più che giusta

Naturalmente, le nostre indagini non possono arrivare alle epoche più lontane, mancandoci gli anelli intermedî allaccianti le manifestazioni artistiche dell'uomo storico a quelle dell'uomo de' tempi remotissimi; conviene, per ciò, cogliere l'arte presso i popoli non civili, quando essa, checchè si dica, ha già acquistato un certo sviluppo e una chiara importanza. Con ciò, il risultato non sarà trascurabile.

La prima forma di manifestazione estetica, intanto, che a noi è permesso di riscontrare tra i popoli barbari, è costituita dai canti del mezzogiorno dell' America, dei Fuegiani, canti che precedono la danza e la musica strumentale, e che sono la ripetizione stupida di una parola, anzi di una sola sillaba (30); tali canti, sono, per noi, la prima espressione di un sentimento umile,

l'affermazione del Letourneau (op. cit. 401), che tutti i generi letterarî sono nati insieme e che, solo ben tardi, è avvenuta una distinzione dei varî componimenti, gioverà pur notare che il genere poi detto epico, avanza, in ordine di tempo, il genere poi detto lirico; sta bene che nelle antiche composizioni i molti elementi, epico, lirico e dramatico, si confondono e s' intrecciano, ma sta bene, ancora, che in questi antichi prodotti la nota caratteristica epica predomina sopra ogni nota diversa: la contemplazione, la esposizione oggettiva degli avvenimenti è proprietà della poesia anteriore alla soggettiva espressione di individuali patimenti. Del resto, il fatto che relativamente tardi da collettive che sono nel loro costrutto primitivo le manifestazioni artistiche siano diventate personali, è la miglior prova alla nostra asserzione.

(30) Letourneau: *L'évolution* ecc. 5.

sono, quasi diremmo, l'espressione vocale dello stupore e della meraviglia, del timore o della curiosità del fanciullo che, a stento, sa esprimere con strilli e sgambetti le impressioni che agitano il suo piccolo essere.

Dopo questo embrione di manifestazione artistica, un passo è rappresentato da quei canti degli abitatori dell'interno dell'America meridionale, ne' quali il popolo infonde una relativa ispirazione, ma che non accennano, minimamente, a assumere una semplicissima apparenza artistica letteraria. Siamo, sempre, tra le più rozze espressioni della attività estetica, siamo, ancora, ai più rozzi tentativi, ai più incerti vagiti dell'arte corrispondenti ai primi « oh ! » ai primi « ah ! » o a poco di diverso del bimbo meravigliato, rallegrato, impaurito. Bisogna andare presso i Pelli-rosse per avere qualcosa di più, per trovare il canto associato alla danza scenica, pantomimica, e componente il nodo più semplice intorno al quale si dovrà formare l'intreccio della musica, del canto e della mimica, origine, fonte primitiva delle varie specie di arte.

Questo carattere delle più rudimentali manifestazioni artistiche, mentre, di per sè, ci indica quale sia la fase iniziale dell'arte di ciascun popolo, messo a raffronto con le prime manifestazioni del bambino, è un segno di cui dobbiamo e possiamo tener conto per spiegarci lo svolgimento estetico non più di un popolo ma di tutta l'umanità.

Il fanciullo ha, come primo linguaggio, un linguaggio che è più cantato e gridato che parlato, e a questo linguaggio l'adulto ritorna ogni qualvolta è dominato

da una forte passione, da una forte emozione; corrispondentemente, i popoli meno civili, quelli, vale a dire, che, rispecchiando l'uomo meno evoluto, sono i più avvicinabili, psichicamente, al bambino, cantano a proposito di tutto e quasi sempre. « À la Nouvelle Zélande, où la civilisation polynésienne avait conservé son caractère le plus arcaïque, la plus grande partie de journée se passait à chanter soit les traditions ancestrales, les batailles, les victoires, soit des sujets d'actualité. En Polynesie tout le monde chantait, bien plus tout le monde improvisait » (31). Ebbene: questa relazione fra i popoli meno civili e il bambino, per ciò che riguarda la loro attitudine estetica, è, appunto, importante adesso per noi: non ci interessa stabilire quale sia la prima fase dell'arte presso un popolo o presso un altro, ma il poter constatare quale sia la prima fase di tutta quanta l'arte, di tutto quanto l'organismo artistico. È il primo anello dell'intero svolgimento artistico che noi veniamo a aver chiaro dinanzi, anello che coincide con il primo aspetto assunto dalla coscienza umana.

Sul declinare di questa prima fase, poi, al finire di questo periodo, caratterizzato dalla unione della musica, del canto e della danza, a volta a volta e lentamente, si nota come un aumento nel valore della parola a confronto della arietta: presso i Pelli-rosse che, non v'ha dubbio, rappresentano uno stato ben lontano dell'arte. il canto, lo abbiamo già notato, non è,

(31) Letourneau: op. cit. loc. cit.

in sostanza, che la ripetizione di una interiezione o la ripetizione, senza senso, di una parola monosillabica; presso gli Ottentotti, indicanti un maggior sviluppo intellettuale a paragone dei Pelli-rosse, la forma interiezionale del canto accenna, invece, a scomparire; l'interiezione non è, già, il canto intero, ma, al più, intramezza, si frappone nel canto composto di due o tre frasi.

Siamo, come ognun vede, in un istante assai primitivo dell'arte, ma un tantino più avanzato di quello cui abbiamo accennato anteriormente.

Il passaggio, infine, da questa fase alle successive, si effettua con bastante prontezza e con sufficiente velocità. A poco a poco, la unione primitiva di varie arti in un fascio solo, si scioglie, e, a poco a poco, si diversifica il cómpito di ciascuna di esse in conseguenza dei mutamenti che si verificano via via nelle molte e svariate influenze esteriori (32). Per di più, di pari passo

(32) In questo processo non è da vedere una discendenza, diremo così, un sorgere, in epoche differenti, di differenti generi artistici, ma, semplicemente, una differenziazione, una distinzione di tipi che, per l'innanzi, stavano uniti in un complesso amorfo, quasi, e indistinto: vano, quindi, sarebbe tentare una genealogia di generi artistici, poi che, come altri (LETOURNEAU: op. cit. 401) ha notato per la poesia greca, mentre è assurdo « chercher à déterminer l'ordre de succession des différents genres littéraires comme le font ordinairement les exégètes de la poésie hellenique » essendo « tout... né simultanement sous forme de compositions populaires » tanto che « l'ode, la récit épique, le dialogue dramatique

con questi mutamenti di ambiente, procede, anche, un cambiamento di concetto, di forma e di carattere, che, se ha il suo perchè, ha pure il suo interesse: contrariamente, in verità, alla forma prima dell' arte che risultava dall'unione di varie specie, e che era l'espressione collettiva, anonima, di un popolo, si va, pian piano, affermando un indirizzo artistico novo, non più guidato dalle concordi ispirazioni della comunità, ma da un sentimento individuale. Uno sguardo che noi gettassimo, per un momento, sulle manifestazioni artistiche dei popoli non proprio i più barbari, ci persuaderebbe che questo è l'indice di uno sviluppo estetico: una tendenza all' individualizzazione, una tendenza all' affermarsi della personalità.

Confrontiamo simile fatto con ciò che avviene nel fanciullo — che è quanto dire nell'uomo non per anco evoluto — e ci sarà dato, come ci è accaduto per la

ont eu le même berceau » e solo « plus tard quand la civilisation fut grandie, quand la métrique se fut compliquée quand il existe de groupes de poètes en quelque sorte officials, on se mit à classer les différents genres de composition littéraire, à les perfectioner » e solo « alors, l'épopée, par exemple, institua une branche particulière», — è sempre assurdo tentar di stabilire quale dei rami artistici, una volta uniti, abbia avuto una qualsiasi precedenza, e, correlativamente, quale, delle successive suddivisioni di ciascuno di questi rami, sia giunto a una vita. Non è lo spuntare di ognuna di queste branche d'arte, ma è soltanto lo svilupparsi, l'elevarsi a uno svolgimento distinto e indipendente, che può cadere, e che cade, sotto il controllo e l'esame dello studioso.

prima fase dell'arte, di arrivare non già a una constatazione parziale, ma a una conchiusione riassuntiva intorno a tutto lo svolgimento dell'arte in genere. Il fanciullo, nelle sue manifestazioni, non accenna a una espressione del suo « io », e, quindi, non riproduce, coi primi suoi atti, questo secondo stadio, questa seconda fase, dalla quale, contrariamente alla manifestazione artistica collettiva anteriore, balza qualche indizio di attività personale, individuale: quando il bimbo, dall'espressione delle impressioni esteriori, espressione che, risultando di un complesso di atti, è il termine corrispondente al primo istante dell' arte, passa a estrinsecare e a ripetere le impressioni che hanno maggiormente colpito la sua sensibilità, ha scisso in molte specie la antica manifestazione confusa, ma non si è messo, ancora, sulla via di porṭare nell' opera sua un contributo qualsiasi del suo particolar modo di vedere, di udire, di parlare. Le rudi manifestazioni estetiche del fanciullo, durante i primi tempi, sono eguali, se non identiche, presso tutti gli individui: si hanno simili linee, simili contorni, un simile modo di esprimersi, simili movimenti. L'impressione esteriore agisce in una guisa presso che identica sulla psiche del bambino, il quale ridà alla luce, in conseguenza, quasi gli identici segni di sensazione. Il « piccolo selvaggio », prima di poter affermare, in una forma speciale, la sua personalità, deve essere qualcosa di separato, di distinto dagli altri; deve essere qualcosa a sè, qualcosa di perfetto, qualcosa di particolare, e, finchè il suo piccolo essere non è, fisiologicamente e psichicamente, evoluto tanto da costituire una determi-

nata individualità, emetterà espressioni che potranno venire, indifferentemente, attribuite a questo, più tosto che a quel piccolo autore, essendo le espressioni dei singoli fanciulli somiglianti, anche se non eguali, fra di loro.

Il termine di relazione del bimbo con la seconda fase cui abbiamo accennato or ora, si ha, quando il fanciullo è già a bastanza progredito nel suo sviluppo, quando, radunati in sè i depositi morali dei suoi maggiori, ha acquistato una individualità propria, una personalità non confondibile con altre. E nè pure così, nè pure in queste manifestazioni estetiche del fanciullo, da un lato,e nè pure in quelle « individuali » dei popoli non civili dall'altro, avremo delle vere opere d'arte, ma, e le prime e le seconde segneranno solo un passo nella storia dello sviluppo artistico.

L'arte, adunque, dalla prima foggia confusa passa alla successiva, distinguendosi in generi una volta uniti fra di loro e lasciando la debita parte alla iniziativa, alla ispirazione individuale : da principio, l'arte, tutto il complesso di manifestazioni artistiche, non ha nulla di delineato, nulla di preciso: è una confusione per la sostanza e per l'apparenza, e solo un po' più tardi si diversifica nei suoi generi componenti e nei personaggi che la coltivano. Da questo punto alle altre fasi successive, chiaro si svela il principio governatore: più noi avanziamo nella scala delle razze, e più noi troviamo numerose le manifestazioni estetiche individuali, e, in rapporto, più noi andiamo avanti nella indagine sul cammino dell' arte in blocco, e maggiore è l'importanza dell'arte che dal-

l'eccitazione individuale prende la sua ispirazione e ripete la sua origine.

Questo trionfo dell'individualità, unito a una sempre crescente differenziazione di prodotti, non è, come vedremo, senza causa; obbedisce a leggi e a influenze delle quali avremo tempo di parlare, e che costituiscono la chiave di volta per comprendere, con sufficiente esattezza e con sodisfacente evidenza, i fattori che reggono tutta l'arte umana.

VI.

A questo punto, cade opportuno, e. più che opportuno, necessario, vedere quale aspetto — già che noi vogliamo studiare lo svolgimento artistico nelle sue linee generali, ma rintracciare, anche, delle leggi — l'arte ci si presenta nel suo complesso. Non basta parlare di arte come di qualcosa di inafferrabile, come di qualcosa di nebuloso, poi che ne abbiamo cercato nella inclinazione, nello istinto, nella struttura fisiologica dell'uomo e dell'animale il nascere e il progredire; non basta accennare all'arte come a un non so che di complicato, di vago, di impreciso, poi che abbiamo visto in quale guisa questo tronco, da prima unito e confuso, si ramifichi e si separi nella sua córsa verso forme più esatte e più delineate. Conviene dire che cosa l'arte sia nel suo insieme, e a quale principio essa ubbidisca nel suo frazionarsi e nel suo suddividersi.

Per incidenza, noi abbiamo accennato che l'arte

non si modifica ma che « si evolve », che passa da aspetti indistinti a aspetti più speciali e marcati : non si tratta, ormai, che meglio spiegare e completare quanto è stato detto, di passaggio, per l'innanzi.

Di evoluzione, intanto, non v'ha chi non possegga, oggi giorno, un concetto approssimativamente sicuro (33): la teoria evolutiva ha lottato con tutti gli ostacoli — non vogliam dire se in modo vittorioso — che le si opponevano, e ha invaso ogni disciplina.

La vecchia filosofia che riguardava le manifestazioni della natura — le più varie e le più uniformi, le più diverse e le più affini — quali altrettante manifestazioni indipendenti, slegate, libere fra di loro, ha ceduto il campo al criterio, molto più scientifico, di considerare qualunque prodotto naturale intimamente collegato ai vicini prodotti dello stesso genere, e, alla sua volta, ciascun gruppo così ottenuto, collegato a altri ancora, per vincoli di dipendenza e di causalità.

(33) Cfr. principalmente : SPENCER: *Principes de biologie.* Paris, Alcan, 1888.— E. HAECKEL : *Histoire de la creation naturelle.* trad. Letourneau, Paris, Renovald, 1884.—HAECKEL: *Antropogenia o storia della evoluzione umana.* e Haeckel : *Il monismo.* Torino, Unione tipografica editrice, 1895. — GUYAU : *Les problèmes de l'esthétique contemporaine.* Paris, Alcan, 1882. — DREYFUS : *La théorie de l'évolution.* Paris, Alcan, 1888, e del LETOURNEAU i varî volumi su l'*evoluzione della morale* (Paris, Bataille 1887), sull' *evoluzione della famiglia* (1888), *della proprietà* (1889), sull'*evoluzione politica* (1890), e *giuridica* (1891).

Ora, per la nostra indagine, due conchiusioni principalissime della teoria evolutiva a noi importa ricordare: che cosa sia che si evolve, e il carattere della evoluzione.

La teoria della evoluzione parla, anzi tutto, di organismi e parla di organismi di molteplici categorie: chiama organismo l' animale che nasce, che assume una data foggia, che si sviluppa e si dissolve, e di questo organismo dice i rapporti, i legami che lo allacciano alle forze e all'ambiente esteriore. Ma, oltre a questo, essa dice alcun che di più grave: essa, non solo vede un organismo nell'essere che assume una data foggia, che si sviluppa e che muore, ma vede un organismo anche nella somma degli esseri, che, dal primo abbozzo di vita, passano all'essere — ultimo anello di una serie continua — rappresentante la relativamente più perfetta estrinsecazione delle attività superiori.

Per di più, tra l'una collettività, risultante dalla affinità di organi e di funzioni, e un'altra collettività, distinguentesi dalla prima per diversità e di funzioni e di organi, essa non scorge linea di interruzione veruna, badando a avvertire le cause per le quali i legami intercedenti un tempo tra due collettività diverse più non appaiano visibili all'occhio dell'osservatore. La teoria dell'evoluzione, in breve, affermata l'organicità del cosmo che va dalla nebulosa primitiva al sistema solare, vede una identica costituzione nella catena biologica che passa, per maglie intermedie unite fra di loro, dalla forma minerale alla vegetale e alla animale, per giungere al pi-

tecantropo e all'uomo, senza scosse, senza sbalzi e senza distacchi (34).

Fissato il carattere evolutivo nel campo del cosmo e biologico, essa ha trasportato, ben presto, i suoi principî e le sue conchiusioni anche in campi più disparati, scorgendo dovunque una stessa forza di sviluppo e una stessa legge governatrice. Così, essa, mentre chiama organismo il mondo cosmico e quello biologico, anche se non chiama organismo la società — molti essendo, in fatto, i titubanti e lo stesso Spencer dichiarando di parlar d'organismo sociale non per altro che per dar a comprendere meglio la vita, come egli dice, della società — introduce, però, gli identici giudizî e gli identici criterî nello studio e nell'esame dei fenomeni sociali non solo, ma intellettuali ancora. Nè si contenta di affermare la identità nel processo di sviluppo del cosmo, del mondo biologico, della società e del mondo intellettuale, ma, da una parte, osserva la dipendenza salda che intercede tra tutti questi complessi, e, dall'altra, nota la continuità che lega il primo termine all'ultimo indissolubilmente.

Questo duplice principio della identità di sviluppo e dell'intimità di rapporto, è la prima base per la retta comprensione dell'arte.

(34) È tanto vera e tanto riconosciuta della scienza una affinità intercedente tra i regni della natura, che lo stesso principio di vita, in una forma tutto affatto primitiva, veniva dall'HAECKEL (*La creation* ecc.) e da altri, intravisto, ne' minerali, sotto il fenomeno della cristallizzazione.

Il complesso delle manifestazioni intellettuali, a esempio, già che di esse ci interessiamo maggiormente, è unito alla struttura organica della società, e, tra i varî complessi, siano riguardati o meno come organismi, passa, rispettivamente retrocedendo al complesso superiore, un unico rapporto di derivazione (35): dal complesso — usiamo questa parola per ora — intellettuale si retrocede al suo regolatore, al complesso sociale; da questo, all'organismo biologico, e, da questo, all'organismo cosmico ultima causa determinatrice di tutte le forme e di tutti gli aspetti naturali. La presenza del più generale, è condizione essenziale al dipendente, mentre è unico il processo di sviluppo: la tendenza evolutiva, in una parola.

Codesta tendenza, per cui ciascuno di siffatti complessi procede suddividendosi e frazionandosi; per cui il cosmo è andato assumendo un aspetto via via diverso da quello presentato nei lontani tempi di sua esistenza

(35) Scrive il Loria (*Problemi sociali contemporanei*. Milano, Kantorowitz, 1894, III): « L'ultimo termine di ciascuna evoluzione diviene il primo termine della evoluzione successiva. Così, l'ultimo risultato della evoluzione astronomica, la formazione degli astri e dei pianeti, e, fra questi, della terra, diviene il punto di partenza della evoluzione geologica; l'ultimo risultato di questa, la composizione della superficie terrestre, è la causa prima delle variazioni degli esseri organizzati, quindi della selezione e della evoluzione organica; infine, la composizione della terra e la natura dell'uomo, ossia i prodotti ultimi della evoluzione geologica e organica, sono i fattori primi della evoluzione sociale » etc.

arrivando al sistema attuale; per cui l'ameba si muta in un essere animale organicamente completo; per cui il « clan » (36) primitivo si modifica fino alle moderne nazioni; per cui le facoltà mentali, dai primi barlumi di coscienza, si perfezionano mostrandosi nelle meravigliose concezioni del genio; qualora la si consideri nella cagione della sua presenza, costituisce il secondo punto da schiarire prima di procedere oltre.

Stabilita la modificabilità, l'evolutibilità degli organismi cosmico, biologico, e dei complessi sociale e intellettuale, non che intraveduti i loro rapporti, vediamo il perchè della loro evoluzione.

Pur troppo, ogni nostra ricerca è vana intorno alla ragione ultima di questo mutare, di questo progredire, di questo evolversi: non è dato dire la causa, ma è concesso solo compiere la constatazione. Seguendo il modificarsi del mondo cosmico, animale, sociale, intellettuale, è semplicemente possibile constatare che una sola forza opera, che un solo indirizzo hanno le evoluzioni cosmica, biologica, sociale, intellettuale, che una sola legge le governa, legge contro cui è vana « la viltà dell'atomo uomo ». È qualcosa di fatale, di estraneo, di al di sopra, quasi, di ogni concezione.

Con tutto ciò, la possibilità della constatazione di questa forza, il concetto della sua fatalità, servono a non poco: per la conoscenza di essa forza, in vero, e di essa fatalità indipendente da ogni influsso e vo-

(36) Cfr. circa la natura del *clan*: LETOURNEAU, op. cit 526.

lere umano, l'astronomo, osservando i fenomeni celesti, predice le modificazioni e le lontane profonde rivoluzioni del mondo; basandosi su questo incessante procedere delle cose, il naturalista, se rintraccia l' origine delle specie, pur non cadendo nelle esagerazioni Nietzschiane, prevede, eziandio, l'avvento di un essere migliore che porti più evolute le doti elevate del presente ultimo prodotto della scala biologica; con la convinzione di tale energia suprema, il sociologo annunzia il futuro trionfo di un assetto economico più razionale, più equo e più giusto; e per l'agire di una legge inflessibile cui obbedisce l'universo, il psicologo può indicare le caratteristiche della psiche ventura fornita di una relativa atrofia affettiva e sentimentale di fronte a un aumentato sviluppo della capacità riflessiva e del raziocinio.

Noi possiamo, adunque, stabilire, approssimativamente, l'aspetto che assumono il cosmo, il mondo biologico, il mondo sociale, il mondo intellettuale, e convenire, ancora, che questi mondi, svolgendosi, obbediscono a un impulso superiore, a un impulso indipendente dalla natura umana, ma difficoltà insormontabili ci sorgono dinanzi quando vogliamo indagare che impulso questo sia, quando tentiamo di determinare la sua qualità o la sua natura.

Ebbene: se ci è impossibile comprendere la natura di simile forza, non è molto difficile vedere il carattere intimo di tutta l'evoluzione, e ecco che arriviamo, così, alla seconda delle questioni che riguardano lo studio

dello svolgimento e dell' indole dello svolgimento dell'arte.

La soluzione della ricerca è nel dominio di ciascuno : la unicità di sviluppo di ogni gruppo naturale, è stata considerata nel nostro secolo dalle scienze positive, e la spiegazione intorno al carattere che presenta l' evoluzione cosmica, biologica, sociale, è dovunque accettata.

Il carattere dell' evoluzione è stato sintetizzato in poche parole : un cambiamento da una omogeneità indefinita e incoerente, a una eterogeneità definita e coerente, e lo Spencer — cui dobbiamo questa definizione — ha mostrato come un siffatto cambiamento sia eguale per l'evoluzione cosmica, biologica, sociale, intellettuale : il passaggio dalla consistenza e dalla temperatura relativamente omogenea e non distinta del globo de' tempi lontani, all'eterogeneità definita di clima attuale; dalla omogeneità della specie per l'intero mondo biologico e dei germi per una specie sola, alla eterogeneità della fauna e della flora presente; lo svilupparsi dell'organismo umano il quale, civilizzandosi, nel completamento delle membra si allontana dal tipo generale dei mammiferi placentati maggiormente che non le razze inferiori; il procedere dalla omogenea aggregazione di individui aventi eguali facoltà e eguali funzioni e non differenziati che dal sesso, quale si riscontra nell'ordinamento delle tribù barbare, alla crescente eterogeneità delle funzioni governative e della società suddividentisi in classi e in ufficî; il derivare da una uniformità di

manifestazioni intellettuali, di un crescente separarsi di gruppi e di attività, denotano sempre uno stesso e unico processo che si svolge, e sempre una stessa legge che si verifica: la inclinazione dell'omogeneo confuso a diventare eterogeneo distinto.

Il passaggio dal semplice al complesso, al distinto, al preciso « attraverso a successivi differenziamenti, si manifesta — scrive lo Spencer — nei primi cambiamenti dell'universo a cui il ragionamento ci può condurre, e nei primi passi che si possono stabilire induttivamente; si manifesta nella evoluzione geologica e metereologica della terra e degli organismi che la popolano; si manifesta nella evoluzione della umanità, tanto presso l'individuo incivilito come nei gruppi di razze; si manifesta nella evoluzione della società rispetto alla sua organizzazione politica, religiosa e economica; si manifesta, in somma, nella evoluzione di tutti quelli astratti e concreti prodotti dell'attività umana, che costituiscono l'ambiente della nostra vita odierna » (37).

Ora, se il principio dell'evoluzione regge e governa tutto quanto può manifestarsi in un modo o in un altro nella vita, e se, per di più, questa evoluzione si afferma come una spinta a passare dall' omogeneo all' eterogeneo, parrebbe, di sicuro, a prima vista, indiscutibile che anche l'arte — la quale, in fondo, altro non è che un complesso, più o meno numeroso, di manifestazioni intellettuali — si evolva, e si evolva passando, precisa-

(37) Spencer: *Primi principî*. Milano, Dummolard, 1889. 273.

mente, dall'omogeneo indefinito all'eterogeneo definito.

Se non che, notiamo, la conchiusione sarebbe troppo presto tratta da quanto abbiamo detto fin qui, e, inoltre, non esaurirebbe la nostra ricerca per la quale aspiriamo a stabilire la natura organica dell' arte; procediamo, quindi, con un po' di cautela.

Che l'arte, intanto, si svolga, non v'ha chi non creda: per il semplice fatto che essa appare quale un individuo — se è lecito esprimerci così — di un medesimo complesso evolventesi, sembra necessariamente accettabile che, mentre l'uomo e la società, l'individuo e la collettività di individui si evolvono con uno stesso indirizzo, anche l' arte debba obbedire alla identica azione evolutiva cui obbedisce l' insieme delle manifestazioni intellettuali.

D'altra parte, le fasi stesse dell'arte, per incidenza da noi accennate più avanti, sono, esse pure, delle testimonianze in favore di un criterio evolutivo intorno all'arte intera: tuttavia, questi indizî non bastano, queste prove non sono sufficienti, già che se depongono per un movimento di sviluppo qualsiasi, non affermano chiaramente una evoluzione artistica: al concetto di evoluzione, noi sappiamo quali caratteristiche devono andare indissolubilmente congiunte, e, ciò che per noi conta, in conseguenza, è ben altro. Noi dobbiamo poter dire che il moto, lo sviluppo dell'arte non è un moto e nulla più, ma un moto, uno sviluppo evolutivo: uno sviluppo con passaggio dall'omogeneo confuso all'eterogeneo distinto.

Ci sarà dato giungere sin qui?

Le prove sono, forse, in numero eccessivo, anzi che in numero esiguo.

Abbiamo visto che la più antica forma d'arte vera e propria, si ha con quell'insieme di manifestazioni che racchiudono in sè, in embrione, le varie arti derivate. L'origine delle manifestazioni estetiche, il graduale differenziamento della poesia, musica e danza — differenziamento per il quale il ritmo del discorso, del suono e del movimento, che erano, una volta, parti della stessa cosa, divennero cose separate — e il distinguersi del linguaggio scritto dalla pittura e dalla scultura, con le quali era esso derivato dall'architettura, segnano la prima documentazione, diremo, dell'evoluzione artistica; il successivo scindersi, poi, della poesia in epica e lirica, avvenuto quando fu presa l'abitudine di cantare i poemi che più tardi furon detti lirici e di recitare quelli che furon detti epici; il moltiplicarsi degli istrumenti musicali; lo specializzarsi della danza... sono altrettante prove dell'evolversi dell'arte, uniformemente alle leggi governanti l'evoluzione cosmica, biologica, intellettuale. E, poi che parallelamente all'evolversi dell'arte intera, presa nel suo complesso, in modo analogo si evolvono le sue diramazioni, ciascuno dei gruppi delle sue forme — linguaggio orale e scritto, poesia, prosa, musica, pittura, scultura — parrà, senz'altro, evidente che l'arte—la quale è individuo, quasi, rispetto al complesso delle manifestazioni intellettuali— ha uno sviluppo che è una indiscutibile e evidente evoluzione. Per l'arte e per le sue divisioni, uno stesso è l'indirizzo, uno stesso è lo svolgimento, uno stesso è il

cammino, e non crediamo, da vero, che, per convincercene meglio, sia necessario riportar qui degli esempî che, del resto, sono nella mente di tutti (38). Basti dire che la evoluzione dell'arte, considerata nel suo sviluppo o considerata nelle sue molte manifestazioni, appare un passaggio da aspetti indecisi e uniformi a aspetti precisati e distinti; un avviarsi continuo e incessante a forme sempre più differenziate e decise, uno svolgersi dall'omogeneo confuso — tanto per usare la formola Spenceriana — al distinto eterogeneo. L'evoluzione dell'arte si compie con una crescente indipendenza nei mèzzi e nel fine, e l'arte si svolge facendosi via via più singolare nell'intento e più precisa nell'espressione.

Ma, se l'evolversi dell'arte è un lento progredire dall' omogeneo indistinto all' eterogeneo distinto, se lo svilupparsi dell'arte è pari allo svilupparsi di tutte le manifestazioni naturali, che cosa parrà mai che sia questo complesso, questa collettività di prodotti guidata da una forza, mossa da una tendenza che è poi la medesima che muove e governa l'universo?

La conchiusione che si affaccia, così, a bella prima, è la esatta, è quella che i fatti e un esame un tantino solo cominciato, mostrano corrispondente alla verità.

L'arte (rammentando che è organismo non solo l'animale che nasce, si sviluppa e muore ma l' insieme degli esseri procedenti da una forma imperfetta a una

(38) Cfr. specialmente: Giani, op. cit. e, in particolare: i cap. XIV, XV, XVI, XVII dei *Primi principî* dello Spencer.

più perfetta e ubbidienti alla solita legge; che c'è un organismo biologico, come c'è un organismo cosmico ecc.) si mostra, anche essa, fornita di una struttura organica, e nessuna prova sarebbe necessaria a confortare l'asserzione; se non che, il consenso unanime accettante di riguardare nel cosmo e nel mondo biologico altrettanti organismi, non esiste per la somma de' fenomeni sociali e intellettuali, a riguardo dei quali, anzi, quando non c'è una dichiarazione negativa da parte degli studiosi, c'è una dichiarazione d'incertezza.

Abbiamo già accennato, di fuggita, alla indecisione con la quale il principe degli evoluzionisti, lo Spencer, usa la espressione « organismo sociale »; egli se ne serve come di una figura, come di una imagine che permette di presentare, sotto una forma evidente e plastica, la vita della società; sostenere o negare che i concetti e i principì affermanti le qualità essenziali di un organismo biologico, valgono o meno per assicurare l'organicità dell'insieme dei fenomeni sociali, è una questione che non lo interessa gran fatto, badando egli, più tosto, a delineare le fogge e gli aspetti assunti dalla società nel suo evolversi, a determinare il carattere del suo cammino. Il Loria, però, riferita la incertezza dello Spencer, e dichiarato che, intorno al dibattito se la società sia o non sia un organismo, egli non ne sa « absolument rien » (39), afferma ancora, in sostanza, che la que-

(39) LORIA: *Les bases économiques de la constitution sociale*. Paris, Alcan, 1893, 425, non che l'edizione italiana dell'opera.

stione è non necessaria e non chiara, perchè, mentre ci sarebbero dei fatti che potrebbero sembrare contrarî a riguardare la società quale organismo, ce ne sarebbero degli altri che simile modo di vedere parrebbero rinsaldare; in ultima analisi — quasi conchiude — tutto sta a decidere che cosa s'abbia a intendere per organismo sociale: qualora, asserendo la organicità sociale, si vuol dire che « la société humaine est sommise à des lois propres nécessaires, qui se développent automatiquement et contre les quelles l' homme ne peut se rebeller;... que la société n' est pas un produit de l'artifice humain, une machine que l'homme puisse briser ou changer à son gré, mais une création de la nature, qui a sa formation propre son developpement normal et sa décomposition fatale », si viene a esporre « une vérité parfaitement évidente et depuis longtemps reconnue » (40), e, allora, l'espressione « organismo sociale » è sul serio esatta.

Nell' ipotesi, invece, che per organismo sociale si voglia intendere qualcosa di più, e di più scientificamente determinato, il Loria non formula alcun apprezzamento, disinteressandosi della questione. Una sola sua nota parrebbe accennare a una opinione favorevole, là dove egli scorge una tal quale affinità tra organismo animale e organismo sociale, nell'essere l'uno e l'altro forniti di organi necessarî e di organi accessorî, rappresentati, per l'organismo animale, i primi, dagli or-

(40) A. Loria: *Les bases* etc. loc. cit.

gani indispensabili senza i quali l'organismo stesso non vive, e i secondi, da quelli che, anche distrutti, non ne compromettono l'esistenza, e, corrispondentemente, nella società, gli organi necessarî dai fattori economici, e quelli accessorî dagli altri fattori della vita superorganica; ma questo non basta per ritenere che il Loria veda nella società un organismo sicuramente.

L'accordo generale che riconosce un organismo, sia nel complesso dei fenomeni cosmici, sia nel complesso dei fenomeni biologici, adunque, scompare, quando si passa a considerare l'insieme dei fenomeni sociali; ebbene: simile scomparsa avverrebbe a pena noi ci mettessimo a considerare il complesso dei fenomeni intellettuali.

La credenza che tutte le manifestazioni intellettuali costituiscano un organismo, anche se accolta da alcuni, non è, del pari, accolta da altri, per quanto, forse, un esame sul particolare andamento dei fenomeni intellettuali possa portare a delle conchiusioni quali, con molta probabilità, non sarebbe facile compiere a proposito dei fenomeni sociali.

Comunque, l'interessante, per noi, rimarrebbe pur sempre lo stabilire, non già la organicità di tutte le manifestazioni intellettuali nel loro insieme, ma dell' arte in particolare.

Per questo, secondo noi, non azzardando affermazioni recise che, per mille ragioni, potrebbero sembrare eccessive, basterà limitarci a due osservazioncine le quali, nel peggior caso, varranno a porre, in favore

della organicità artistica, quelle probabilità che il Loria ha messo in evidenza per l'organismo sociale.

Se, al sicuro, la società ha, come caratteristica e come dato della sua struttura organica, il fatto di evolversi al di fuori di ogni influsso umano e al di fuori di ogni volontà umana, per una forza superiore, e, quasi diremmo, fatale, noi abbiamo già visto che l'arte subisce una medesima, identica sorte, svolgendosi, anzi, evolvendosi, indipendentemente da ogni desiderio nostro e obbedendo alla medesima tendenza cui s'informano le evoluzioni cosmica e biologica; all'arte sovrasta una inclinazione che è quella sovrastante allo svolgersi del cosmo, e che è sintetizzata nell'ormai nota formula spenceriana. Lo scindersi di antiche forme artistiche, una volta unite in un abbozzo informe e confuso; il cammino che percorre ogni specie, e, come noteremo più inanzi, ancor più, il ripetersi delle fasi, proprie a tutta l'arte, presso ciascun popolo che sia artisticamente una individualità organica dell'organismo artistico collettivo, sono avvenimenti che si verificano per un fatale andare e che non devono essere privi di valore all'occhio dell'osservatore imparziale.

E quando, a sostegno della tesi che riguarda la società come un organismo, si citano l'essenzialità di certi suoi prodotti e la secondarietà di certi altri, un qualcosa di non molto diverso potrà farsi, di leggieri, anche per l'arte: la ragione di essere, l'elemento vitale di essa, sarà da ricercarsi in quell' inclinazione, in quell'impulso dell'uomo a riprodurre le proprie impressioni, in

cui abbiamo avvertito risiedere il coefficiente per il quale l'arte si manifesta con aspetti determinati.

Del resto, non necèssita andare oltre nella ricerca: è bastante notare le affinità di struttura organica tra l'arte e ogni altro complesso di fenomeni naturali, e ricordare che gli argomenti pe' quali si può parlare di un organismo sociale convengono in favore di un organismo artistico ancora. Tuttavia, non vogliamo azzardare delle asserzioni ardite: progredendo, sarà possibile una conchiusione più precisa e appoggiata su basi ben più larghe e ben più solide di quelle che potremmo porre adesso, allo stato attuale dell' indagine. Perciò, tanto per restare moderati nelle nostre affermazioni, non dichiareremo che l'arte sia un organismo, ma diremo solo che organica è la sua apparenza.

VII.

L'arte, adunque, subisce delle modificazioni, sia la si consideri nella somma del suo sviluppo senza distinzione di tempo e di luogo, sia la si riguardi in un popolo, a esempio, unico e solo.

Però, le modificazioni che appaiono evidenti e innegabili nello svolgimento dell' arte, non sono, di certo, casuali, nè, tanto meno, prive di fondamento: il modificarsi, il correggersi dell'arte è apparso in rapporto con delle cause esteriori da quando il Taine scriveva che « pour comprendre une oeuvre d'art, un artiste, un groupe d'artistes, il faut se representer avec exactitude l'état général de l'esprit et de moeurs du

temps auquel ils appartenaient » (41), e queste spinte esteriori sono state dello stesso Taine sintetizzate nella parola « ambiente »; sta nell'ambiente, la causa del variare dell'arte, la forza che agisce e che regola il suo córso e che ne guida il cammino.

Ma, la parola « ambiente » è troppo elastica, troppo inesatta perchè possa accontentarci e possa farci comprendere, veramente, la causa dell'andare dell'arte; il problema, quindi, che a noi si presenta e che richiede, ora, la nostra attenzione, è solo questo: vedere quale è la leva regolante l'arte, o, meglio, in quale energia unica si compendî e si concretizzi la complessa influenza dell'« esterno ».

Tale problema, come quello che tocca le ragioni ultime di un arduo dibattito, non è rimasto intentato fino ai nostri giorni, nè poteva esserlo, al sicuro: sono tanti e così energici gli indirizzi moderni miranti a scendere nelle estreme e remote sorgenti di ogni fatto, che una simile e grave questione non doveva andare esente dalla sòrte e dalla fortuna comune. Si è troppo compreso oggi « che una nova e grandiosa scoperta compiuta in un campo del sapere, deve esercitare un immediato contraccolpo su tutti gli altri; che una stella la quale appaia in una zona del nostro firmamento intellettuale deve illuminare dei proprî fulgidi raggi le zone più da essa remote » (42); si è troppo capito, in breve, che certi criterî valevoli per determinate scienze,

(41) H. Taine: *Philosophie de l'art.* Paris, Baillière, 1865, 7.

(42) Loria: *Problemi* ecc. 79.

sono applicabili a ogni e qualunque ramo del sapere, perchè non si abbia cercato di introdurre, anche nello studio dell'arte, dei principî razionali, e perchè non si abbia tentato di indagare anche dell'arte le cagioni ultime e generali.

E ecco, che non ci si è accontentati di parlare di ambiente e nulla più, — quale causa del modificarsi dell'arte nel suo avanzare—ma si è specificato, e si è detto « ambiente fisico », « ambiente morale » o « ambiente politico »; procedendo, poi, nell'approfondire la ricerca, si è visto che anche l'ambiente morale, a esempio, e l'ambiente politico, non erano gli ultimi regolatori dell'arte, ma che essi, alla lor volta, dipendevano da qualcosa di più generico e di più comprensivo, e allora si è accennato alle condizioni materiali quali creatrici delle condizioni morali, e si è allacciato il mondo intellettuale a quello economico, facendone apparire non il semplice legame ma la dipendenza infrangibile.

Con tutto ciò, la indagine intorno alle cause correggenti e operanti sull'andamento dell'arte, se non intatta, ci si presenta non completa, non generalizzata : si sono esposte, conveniamo, delle note, delle osservazioni particolari, forse basate, forse di valore, ma non ci si è elevati a un lavoro sintetico; per cui i nostri precessori hanno tracciato degli abbozzi non hanno fermato una teoria.

La quale mancanza non implica nè una recriminazione, si badi, per le lacune degli studî di chi ci ha prevenuto in simil genere di studî, nè una espressione di compiacimento per la possibilità in cui ci troviamo

noi, se non di fare, di tentare, almeno, una sintesi qualunque; no, le più strampalate e errate e insufficienti opinioni non solo moderne, ma di cinquanta, cento, mille anni fa emesse per l'arte e per le cause del suo progresso, non ci muovono a sorriso: noi stimiamo tutte le dottrine e tutti i tentativi, utili, necessarî, irrevocabili, essendoci « nulla di irrazionale nel córso storico delle cose, perchè nulla vi è in esso di immotivato, e, perciò, di superfluo » (43).

Entriamo, a ogni modo, nell'esame, e guardiamo se ci è possibile spiegare quale forza è quella che incombe sull'arte così da incanalare il suo andamento e influenzare il suo sviluppo.

Il complesso dei fenomeni mostrantisi collegati con le manifestazioni dell'arte, ognuno conviene essere il mondo intellettuale: l'arte, essendo l'espressione di un sentimento, la estrinsecazione di un bisogno tendente a metter fuori, in un aspetto o in un altro, una data impressione, non potrà passare esente dall'influsso delle idee, delle opinioni, delle maniere di concepire i fatti e la vita, proprie dei rispettivi contemporanei: essa, in sostanza, è uno dei tanti specchi nei quali si appalesa e si svela il pensiero di una data età, e, quindi, anche entro di essa sarà concesso di vedere, in parte se non per intero, la fase intellettuale di un'epoca particolare.

L'importanza di questa relazione tra lo stato intellettuale e le manifestazioni artistiche, è stata, del re-

(43) A. Labriola: *Saggi intorno alla concezione materialistica della storia.* Roma, Loescher 1895, 25.

sto, da lungo tempo indicata non solo per quello che riguarda l'influenza morale sopra un singolo artista, ma pure per quello che interessa tutto quanto lo studio dell'arte; la relazione tra l'ambiente morale—«l'état général des moeurs et des esprits» come dice il Taine—(44) e l'arte, non ci obbliga, quindi, a insisterci a lungo.

Ciò che, più tosto, non è chiaro è la posizione reciproca dei varî ambienti, diremo così, dei reciproci vincoli intercedenti fra ambiente fisico, a esempio, e ambiente intellettuale, fra ambiente intellettuale e ambiente sociale, e, in conseguenza, fra l'arte e ogni ambiente distinto. Che l'arte risenta dell'influenza del clima fisico; che l'arte olandese — tanto per citare un caso — sia la diretta derivazione dalle speciali condizioni etnografiche del paese (45); che, a simiglianza, l'arte francese della fine del secolo XVIII ripercuota l'eco delle fucilate alla frontiera contro gli alleati e in patria contro i Vandeani; che l'arte spagnuola dei due secoli XVI e XVII rievochi, nei suoi prodotti molteplici, lo stato morboso del mondo intellettuale, sono altrettanti verità egualmente ammesse ma non con eguale fortuna provate.

Ora, noi non cercheremo la dipendenza che passa tra i varî organismi: organismo cosmico, biologico e— checchè si dica — sociale e intellettuale; l' indagine ci porterebbe troppo lontano dal cómpito che ci siamo assegnati : a noi preme, invece, rammentare quanto è stato

(44) *Philosophie de l'art* etc. 83.

(45) Taine: *Les fables de Lafontaine*. Paris, Hachette, 1861. — Buckle : *Storia dell'incivilimento*. Milano, Daelli, 1881.

affermato e conchiuso per il mondo intellettuale, in genere, e per l'arte, in ispecie, allo scopo di vedere se ci è possibile detrarre, da un insieme di fatti particolari, una legge generale. Naturalmente, in questo lavoro noi dovremo richiamare, bene spesso, principî e criterî assodati dalla scienza, ma noi lo faremo nei limiti capaci di indicare l'esatta dipendenza dell'arte da tutte le forze esteriori.

Ebbene: l'arte, mentre è in intima colleganza con lo stato dei costumi e degli spiriti di un dato momento, mentre è in relazione con l'ambiente morale, in una parola, trova, nello stato politico, un'altra causa che, se non è la più vigorosa direttamente, è, però, tale da influire su le produzioni intellettuali di qualunque forma e maniera.

Si ha un bel dire, per vero, che « è pura e grossolana declamazione retorica, quella di chi pretende che l'arte non possa fiorire se non con l'indipendenza, la libertà, la virtù personale e civile » (46); indiscutibile è che la libertà o la servitù politica hanno un contraccolpo sulle produzioni dell'intelletto, e che, per di più, non solo la libertà o la servitù politica, ma qualsiasi governo o orientamento di governo, magari, ha la sua arte prediletta e dà all'arte una intonazione, un valore proprio e caratteristico: perfino certe forme, certi generi, certi aspetti di arte, non sorgono e non si svolgono se non vigono certe determinate costituzioni poli-

(46) Pilo: *Estetica*, 245.

tiche. L'arte, in breve, simile alle altre manifestazioni dell'intelletto umano, cambia, si regola e si modifica a seconda del cambiare, del regolarsi e del modificarsi delle condizioni direttamente su lei operanti : affermare la sua indipendenza, il suo isolamento, sarebbe lo stesso che affermare « dei principî immutabili di giustizia, a esempio, a norma de' quali *dovessero* esser giudicate le istituzioni civili ». Se « questi principî eterni di giustizia in realtà non esistono, nessuno li ha veduti, nessuno li ha palpati », e se le varie norme di diritto che si sono succedute nell'andare dei secoli altro non sono « che il prodotto storico di un'epoca, di una data fase nell'evoluzione della società umana » (47), anche l'arte è l'espressione logica e naturale del pensiero di un'età, e è intimamente connessa con la morale, la politica, i costumi contemporanei. È, in somma, un intrecciarsi di influenze e di forze, un incrociarsi di pressioni e di influssi, attraverso i quali l'arte esce cambiata nella sua costituzione e disviata dal suo cammino, non serbando dell'aspetto anteriore che l'ossatura, le parti essenziali del suo organismo.

Ma, posto fuori di discussione questo intrecciarsi, questo incrociarsi di forze e di influenze, noi, con tutto ciò, non arriviamo ancora a nulla di generale, a nulla di ben precisato, di ben dichiarato, in cui ci sia lecito porre la causa ultima del modificarsi e del mutarsi dell'arte. Non siamo inanzi che a delle influenze diverse, le quali, probabilmente, ripetono la loro ragione di es-

(47) Loria: *Problemi*, 54.

sere da fattori più reconditi e più profondi, e, per il momento, non iscorgibili, per il momento, non luminosamente distinguibili; bisogna scendere più giù nella ricerca, e arrivare a poter vedere se c'è, e se c'è quale sia, questa forza regolatrice.

La soluzione è a bastanza facile e a bastanza sicura; possiamo dire che lo stesso Ovven, quando affermava che « il carattere e la morale degli uomini sono il necessario risultato delle condizioni in cui essi vivono e delle circostanze in cui si trovano e si sviluppano » (48), delineava, a larghi tratti, la teoria che a noi piace riportare sintetizzata nelle parole del Loria : « la morale, le droit et la constitution politique, toutes elles sont dominées dans leur essence même par les rapports de l'économie, toutes elles découlent par une logique fatalité des conditions de persistance de revenu capitaliste », e, ancora meglio, più avanti : « toutes les formes non économiques qui constituent la trame de la constitution sociale nous apparaissent désormais comme le résultat nécessaire, comme la superstructure des rapports économiques, lesquelles seuls donnent leur *substratum* réel et peuvent fournir l' explication scientifique de leur mécanisme compliqué » (49).

Le condizioni economiche, adunque, sono le vere, le indiscusse, le innegate agitatrici delle manifestazioni intellettuali, e, in conseguenza dell'arte. Arte e costitu-

(48) Cfr. in Labriola: *Saggi*, ecc., 76.

(49) Loria: *Les bases* etc., 423.

zione sociale sono i due prodotti che procedono di pari passo e concordi, e che non possono andare disgiunti; sta nell'ordinamento della società la spiegazione dello sviluppo dell'arte, del suo modificarsi, del suo adattarsi; è nella economia che va ricercata la fonte di ogni e qualunque prodotto artistico. Le altre influenze, le politiche e le morali, le influenze diverse le quali costituiscono l'« ambiente », tutte le forze esteriori, in una parola, — eccetto la forza dell' ambiente fisico, e vedremo, a suo tempo, il perchè di questa eccezione — sono secondarie rispetto all'ambiente economico; esse potranno essere vigorose, essere notevoli quanto si vuole, potranno anche, lì per lì, essere le dirette forze vive determinanti un dato aspetto dell' arte, ma l' influenza loro, sebbene notevole, sebbene importante, troverà essa stessa nelle condizioni economiche la sua ultima cagione.

Fermata la teoria, vediamo, adesso, se la conferma dei fatti è capace di corroborarla. Noi ci limiteremo a scegliere i termini più acconci alla dimostrazione del nostro principio, attingendo, per vedere le relazioni passate tra l'arte e i primi albori di civiltà, ai risultati che possono provenire dall'osservazione dei popoli attualmente barbari i quali, si sa, rispecchiano, ora, una fase che è stata comune ai primi tempi della intera umanità: non ci dimenticheremo, inoltre, di scegliere via, via, le prove che più varranno a farci formare una idea limpida e precisa intorno ai rapporti che l'arte ha, e ha sempre avuto, con lo stato economico di tutte le epoche e di tutti i luoghi.

Nel « clan » — la forma sociale più rozza e che vige oggi fra gli Ottentotti e gli Australiani — il più importante e significativo carattere di quei canti corali, di quelle opere-ballo nelle quali abbiamo riscontrato l'imagine della prima fase dell'arte considerata, quasi, un complesso organico, è la comunanza degli spettatori-attori nel godimento estetico, la partecipazione unanime all'azione che si svolge. Come nell' ordinamento della piccola società « l'individue n'existe qu' à titre de partie intégrante de l'ensemble, où par suite tous les arts individuels sont subordonnés aux intérêts et aux besoins du corp social, où personne n'est abandonné mais, où personne n'est libre, où la propriété est plus ou moins commune, où les unions sexuelles sont soummises à des règles pour nous étranges et même immorales » (50); così l'arte di queste fogge rudimentali e rozze di società, è priva di ogni e qualunque spinta e iniziativa individuale, risultando dalla partecipazione, dalla collaborazione collettiva.

Eguale fatto si riscontra presso i Polinesi, segnatamente della Nuova Zelanda, e i Pelli-rosse, i quali si trovano, simili agli Ottentotti, in una costituzione sociale comunistica; anche là, l'arte è consacrata a soggetti di interesse generale, a atti che valgono non per una parte ma per tutti gli individui del clan, e la danza, la mimica e il canto celebrano avvenimenti della vita pubblica, esprimono idee proprie della collettività. L'arte è stret-

(50) Letourneau: *Évolution*, 526.

tamente avvinta alla costituzione economica, alla proprietà comunistica e dalla costituzione s' inspira, si regola, si muove e si modifica.

Procedendo l'organismo sociale a mutarsi, e subentrando, a poco, a poco, alla antica società una forma nova che ripete la sua origine suprema da un novo aspetto assunto dalle condizioni economiche, o, molto meglio e più esattamente, dallo istituto della proprietà, anche l'arte cambia e s'adatta al mutato ordinamento di cose. Così, non a pena dal clan, repubblicano in politica e comunista in economia, l'organismo sociale passa a un regime politico monarchico, mentre una classe diviene guida e sfruttatrice dei dominati, l'arte, che nel clan repubblicano era aperta e accessibile a tutti, si inschiava assumendo un capo che diriga le rappresentazioni coreografiche e liriche. Contemporaneamente al plasmarsi di una classe sociale dominante e al sottomettersi degli inferiori, contemporamente, in breve, al cambiarsi della antica economia collettiva in economia a schiavi, — la seconda fase della evoluzione sociale (51) — l'arte subisce altrettante e corrispondenti modificazioni: da una parte, si va formando un' arte cortigiana asservita al despota imperante, e, dall'altra, accanto all'arte di corte, si va sviluppando l'arte individuale.

Non si hanno più le rappresentazioni nelle quali tutti erano attori; il vecchio canto è « le plus souvent

(51) Loria: *Problemi*, ecc., 102.

encore associè aux paroles, mais il se sépare volontiers de la danse » (52), e i canti individuali non celebrano dèi, miti, monarchi, ma celebrano l'avvenimento che ha colpito il poeta e che è capace di meravigliare gli uditori.

Da questo punto, l'arte si orienta in un modo affatto speciale: essa, non essendo l'espressione concorde della collettività, ma l'espressione soggettiva di un singolo autore, se in ogni singolo prodotto è essenzialmente individuale, nel suo ammasso è conforme al modo di pensare, di vedere e di concepire della classe che comanda: fare la storia dell'arte, dal momento in cui cessa di essere comune alla collettività, fino a' nostri giorni, è lo stesso che fare la storia dell'arte della classe al potere. L'arte è sempre uno dei tanti prismi neî quali si rifrange il pensiero di un dato tempo, ma questo pensiero bisogna pur imaginarlo non risultante dalle aspirazioni e dai desiderî della società, ma guidato e inspirato unicamente dagli interessi della classe dominatrice, di una minoranza, in somma. Per ciò, l'arte, dopo la fase comunista, cessa di essere una esplicazione dei sentimenti generali, un sintoma delle condizioni intellettuali della società, e diventa, a ben riguardare, un termometro che varia col variare della temperatura psichica di una classe unica e sola: e è logico, è necessario, è naturale.

Dopo che al comunismo primitivo, in cui l'interesse di ognuno era l'interesse generale, è successo un pe-

(52) LETOURNEAU: op. cit., 77.

riodo nel quale una certa quantità di persone si differenzia dalla grande folla e concentra in sè il potere per l'innanzi egualmente ripartito fra ciascun libero componente, anche gli interessi della minoranza si distinguono, si differenziano dagli interessi degli altri; si potrebbe quasi dire qualcosa di più esatto e di più specifico, anzi: che, cioè, gli interessi della classe al potere divengono antagonistici con quelli della maggioranza. Per il differenziarsi degli interessi materiali, poi, è una vera e propria rivoluzione che si compie in ogni altro ramo delle attività umane: la morale trionfante non è più la morale di tutti, ma è la morale della classe che impera; il diritto non è più il vantaggio di tutti— che è, nel tempo istesso, vantaggio e dovere di ciascuno— ma è il semplice tornaconto dei dominatori; il regime politico non è più la libera esplicazione della volontà collettiva, ma è il despotismo egoistico dei potenti; ogni cosa si sovverte, ogni cosa si modifica, e, nel completo sovvertimento e nel completo modificarsi, si ha l'orientamento delle varie attività verso un unico scopo: l'utile di una classe privilegiata.

Con tale concetto dinanzi alla mente, con il convincimento che le più diverse e complicate manifestazioni della vita, hanno, per loro estremo regolatore, l'interesse della classe sovrastante, è facile comprendere e spiegare l'asservimento di ciascuno alle aspirazioni dei padroni. Da quando una classe sola prende a guidare la sòrte della collettività, qualunque prodotto intellettuale non è se non un contributo al rafforzarsi del dominio di classe: dalle danze, dalla poesia dei Pelli-

rosse, le quali divengono proprietà de' sacerdoti a pena la casta sacerdotale si fa potente (53); dall'esempio della Cina, dove l'arte assume un carattere rituale che coincide con l'avvento al governo di una forma monarchica accentatrice; dall'esempio degli Egiziani, presso i quali l'arte è puramente rituale anche essa, perchè corrispondente alle idee di una monarchia teocratica, tipo ideale della regalità assoluta; dall'arte ebraica, che si assoggetta alle aspirazioni dei sacerdoti giunti a avere ossequienti le classi restanti; dall'esempio dell'arte araba che, sotto il giogo dell'Islam e dei Califfi, perde spontaneità e sincerità per divenire sommessa a' tiranni; dal caso degli Abissini, l'arte dei quali esprime le belle idealità di un parassitismo devoto all'ordinamento monarchico e feudale; da tutti questi esempî si trascorre all'arte greca e all'arte romana—pur così differenti tra loro per la differente struttura sociale—e una e unica è sempre la conchiusione a cui si giunge: l'obbedire dell' arte, come delle altre manifestazioni intellettuali, di ogni genere e di ogni età, agli interessi materiali dei forti.

In siffatto stato di cose, a buon diritto il Nordau affermava che lo scopo dell' arte, nella sua totalità, è sempre stato quello di « lusingare l'ambizione dei grandi, di dare al popolo un'alta idea della loro ricchezza e della loro potenza, e di fargli sentire, in tutti i modi, la superiorità dei suoi padroni » (54), e, inanzi a lui, lo

(53) Letourneau: op. cit., 165, 222, 251, 305, 437, ecc.

(54) M. Nordau: *La funzione sociale dell'arte*. Torino, Bocca, 1897, 26.

Spencer, aveva attribuito all'arte posteriore ai primi ordinamenti comunisti, eziandio, una funzione, un cómpito sociale (55).

L'arte è, avvenuta la divisione della società in classi, un'arme, un istrumento di governo, e di essa si servono le classi dominatrici per i loro intenti e per le loro mire; essa è servile, perchè servili sono tutte le manifestazioni intellettuali, perchè il pensiero, in qualsiasi guisa e sotto qualsiasi aspetto, è il pensiero di chi impera e regge; ci sono, e ci saranno, dei momenti, degli istanti, nello svolgersi dell'arte, ribelli, se non in maniera assoluta almeno relativa, alle aspirazioni dei ricchi, come ci sono degli artisti che stonano con la fase storica in cui vivono, ma la presenza di tali momenti e di tali individui, è una eccezione per nulla infirmante la regola: codesti momenti e codesti individui rinvengono nello stesso andamento dell'arte gli uni, e nella lor particolare, personale struttura gli altri, la esauriente spiegazione della loro esistenza.

Ma, se continua è stata, in séguito alla divisione della società in classi, la sommissione dell'arte alle classi dominatrici, non continuamente eguale è stato il « modo » con il quale la classe al potere si è valsa dell'arte per dirigerla ai propri fini : il « modo » non è stato sempre lo stesso nei varî tempi e nei varî luoghi, perchè, mutando la costituzione della società, hanno dovuto mutare, altresì, i mèzzi dei quali i potenti facevano uso

(55) Spencer: *Primi principî*, 266.

per la propria supremazia ; il terrore antico, scomparse certe determinate condizioni economiche, ha cessato di essere istrumento di coazione morale, e così l'arte ha subíto l'influsso della paura, della religione e della opinione pubblica, a seconda delle fasi storiche che ha attraversato. Essa ha cambiato, dunque, d'aspetto, perchè cambiavano le influenze della classe momentaneamente al potere, e queste influenze, alla lor volta, hanno variato in rapporto al modificare dell'organismo sociale.

Conchiudendo, noi non diremo che, a simiglianza dell'organismo sociale nel quale il Loria (56) distingue, e con lui tanti e tanti, quattro stadî corrispondenti a quattro gradi successivi della occupazione e produttività della terra : economia collettiva, economia a schiavi, economia servile e economia a salario, ancora nell'arte siano visibili altrettante fasi corrispondenti, chè non sempre gli influssi delle condizioni sociali hanno mostrato palesi e immediati gli effetti loro; ma diremo più tosto che, mentre, alle origini, l'arte è stata l'emanazione del pensiero della collettività, poscia che divenne sottoposta agli interessi dei forti, ha, inscientemente o meno, cooperato alla compressione degli schiavi, dei servi o dei salariati : l'arte democratica non è stata, per adesso, che espressione isolata e senza frutto.

Aggiungeremo che, dipendendo l'arte dalle condizioni sociali e economiche, appunto per questa causa,

(56) Loria: *Problemi*, 106.

ha avuto e ha relazioni con qualcosa di più preciso: con lo svolgimento della proprietà, chè in essa risiede la ultima base dello svolgersi della società intera.

Altri, con acume, ha, osservato che l'evoluzione sociale è legata all'aumento della popolazione spinta, così, a occupazione e coltivazione di terre sempre meno fertili (57), e, quindi, creatrice della necessità « di ricorrere a metodi produttivi sempre migliori per lottare contro la resistenza crescente della materia » (58), e noi diremo, per analogia, che l'arte, effetto di condizioni economiche, è, indirettamente, legata, oltre che con l'organismo sociale, con l'ambiente fisico pure.

D'altra parte, è vero che, essendo le condizioni economiche intrecciate con l'aumento della popolazione e con l'ambiente fisico, con questo ambiente fisico si trova unito l'organismo sociale, ma è vero, ancora, che l'organismo sociale ha relazioni intime e strette con lo sviluppo della razza, con lo stato fisiologico di una indicata fase della umanità, e quando si pensi che l'insieme degli uomini, che la umanità, quale totale, quale unità complessiva, segna, ogni giorno che tramonta, un minutissimo e minuscolo anello novo dell'organismo bio-psicologico, a noi apparirà dischiuso un orizzonte più largo, e più completo nel tempo istesso, per le conchiusioni alle quali ci approssimiamo. Parrà che, se esiste una dipendenza tra arte e società, tra arte e economia; se, gene-

(57) Cfr. Loria: *Problemi*, 28 e seg.

(58) Loria, op. cit., 105.

ralizzando un po', ci sono dei vincoli fra manifestazioni intellettuali e condizioni materiali—ogni ordine, ogni gruppo di esseri — ambiente fisico, organismo biologico, sociale, intellettuale — si compenetrino e si influenzino. Non c'è nulla di staccato, nulla di accidentale, nulla di fortuito: sovrastano direttamente delle influenze che regolano l'indirizzo dell'arte, ma siffatte influenze, poi, si uniscono a altre forze e a altre influenze più estese, e, sebbene agenti in via secondaria, più generali.

Così, l'arte, questa forma di manifestazione dell'intelletto, in cui la umanità ha, volta per volta, trasfuso le sue glorie e le sue vergogne, i suoi trionfi e le sue chimère; in cui l'uomo ha fermato le commozioni dei suoi eguali, i timori dei sommessi e la glorificazione dei potenti, non solo non è accidentale, nè voluta, nè arbitraria, ma si colléga a tutta quanta la universalità delle cose: essa è necessaria perchè naturale, sempre vera perchè sempre corrispondente a uno stato non artificiale, non falso ma inevitabile, è l'espressione dello stesso svolgimento materiale e intellettuale dell'umanità.

VIII.

Ogni popolo ha la sua arte caratteristica, e questa arte, dalle sue prime manifestazioni, segue un córso determinato. Sorge con il popolo, con lui vive e con lui si spenge, trasmiga a altri lidi, forse, con lo trasmigrare della civiltà, o si fonde o si sommette all' arte dei

vincitori, ma è un'altra, allora: la sòrte dell'arte è la sòrte che attende il popolo da cui è uscita, e non può, quindi, vivere con il morire del popolo suo; perchè essa si fonda o si assoggetti all'arte del trionfatore, occorre che eguale lenta fusione si effettui nell'insieme del popolo vinto con il vincitore.

Tale il destino dell'arte non di questo o quel popolo, non di questa o quella nazione, ma di tutti i popoli e di tutte le nazioni: il processo è identico, l'andamento è eguale, la soluzione la medesima.

Ma sarà lecito, dalla constatazione di simile unicità, elevarsi a una legge, a una formula che ci sodisfi per rettamente discernere e rettamente conchiudere? È ciò che vorremmo.

Se prendiamo a esaminare l'arte di un popolo primitivo e l'arte di un popolo che rappresenti nella scala dell'evoluzione umana uno scalino più innanzi rispetto all'altro, vediamo che fra le due arti, se è lecito dir così, non cessa di esistere mai una affinità di svolgimento artistico quale da alcuno poteva esser creduta possibile solo tra manifestazioni artistiche di popoli trovantisi allo stesso livello psichico e abitanti in luoghi limitrofi. Non è soltato fra due popoli dimoranti, a un di presso, nello stesso luogo e fiorenti, presso a poco, nello stesso spazio di tempo, ma è in tutti i popoli, in tutte le nazioni, di qualsivoglia tempo e di qualsivoglia luogo, che una avvicinabilità artistica è ritrovabile.

Fino, adunque, dalle prime manifestazioni di vita artistica, che possono far capolino in due o più popoli, senza divario, non a pena cominciano a dischiudere

la lor mente a vedute un po' meno ristrette e un po' meno anguste, una è la verità che ci si mostra.

Sia che si osservino gli Ottentotti o gli Australiani, gli antichi Assiri o gli Indiani (59), per il linguaggio, a esempio, la prima forma è sempre la interiezionale. Da questo abbozzo informe d'arte, col quale l'uomo non fa che esprimere, in modo primitivo e rudimentale, i suoi sentimenti, si giunge a un secondo stadio della evoluzione dell' arte, a una seconda fase fornita in ogni popolo di somiglianti, precisi caratteri : le interiezioni non sono più le uniche espressioni, ma framezzano, precedendo o seguendo, una o due frasette corte più o meno vuote di senso : via via, che l'arte si sviluppa e che, correlativamente allo svolgimento intellettuale, si rivolge a forme più concrete e più importanti, novamente somigliante è, nei varî popoli, il novello aspetto che l'arte va assumendo : è costante l'ormai noto accozzo di danza, canto e musica, che racchiude in germe, generi di arte destinati a svilupparsi presto, e presto a procedere per conto loro, tosto che le condizioni dell'ambiente e dello sviluppo mentale del popolo lo consentiranno.

Prendiamo l'esempio dei Greci, e, tanto per citarne due, dei Pelli-rosse; guardiamo l'arte loro nei tempi lontani per gli uni, nei tempi attuali per gli altri, e la troveremo fornita di caratteri approssimabilissimi : l'arte della Grecia preistorica e protoistorica, ha la forma dell'arte barbara o semi-barbara di un popolo, come il Pelli-rosse, non tócco da influenze di civiltà.

(59) Letourneau: *Évolution,* 77.

Del resto, una affinità tra i gruppi di manifestazioni artistiche, non solo è evidente nella fisonomia che presentano, nella apparenza esteriore, per dir così, che essi gruppi posseggono, ma ancora nella loro essenza, nel loro interno, nella loro ossatura: l'ampliarsi, in vero, degli antichi canti corali e il dirozzarsi della espressione dell'idee in derivazione al maggior sviluppo compiuto dall'arte, si effettua con moto quasi eguale in ogni popolo e in ogni luogo: il bimbo, sviluppandosi, non si accontenta di una sola parola, nè pure polisillabica, se questa non gli basta a rendere la vivacità o la grandezza dell'imagine, ma ricorre alla ripetizione, alla ridondanza delle figure (60), e così anche i popoli, nella loro infanzia, hanno, usciti dalla prima forma interiezionale, de' canti ricchi di ripetizioni e sovrabbondanti di metafore: le allegorie, gli apologhi, le favole, in cui, generalmente, si crede di vedere delle manifestazioni delicate e raffinate, sono, invece, le vecchie manifestazioni delle letterature primitive, e, qualora si rifletta che esse sono conosciute dai Canachi antropofagi, sarà concesso scorgere a quale lontana fase di sviluppo mentale appartengano.

Paragonabile è il caso della pittura, della scultura e del linguaggio scritto: queste tre arti appaiono sempre appendici dell'architettura, e, vuoi che le si considerino tra i selvaggi dell' Australia e dell'Affrica meridionale, vuoi che le si riguardino tra gli Assiri o tra gli Egizia-

(60) Perez: *L'art* ecc., 133.

ni, hanno avuto la stessa vita come hanno avuto la stessa dipendenza. La loro identica fonte presso i varî popoli è tale, da spingere lo Spencer, tanto prudente nell'abbandonarsi a affermazioni troppo recise, a dichiarare senza esitanza che « tutte — si badi, *tutte*—le forme del linguaggio scritto, di pittura e di scrittura, ebbero origine dalle decorazioni politico-religiose degli antichi templi e palagi », e aggiungere, anche, che « il busto posato sul piedistallo, il paesaggio appeso al muro, il numero del *Times* spiegato sulla tavola, non hanno, in apparenza, alcuna rassomiglianza », mentre, in realtà, « hanno una lontana parentela non solo nella loro natura, ma nella loro origine » (61).

In ogni manifestazione, adunque, dell' arte primitiva, è riscontrabile un uniforme e eguale aspetto, chè il carattere dell'arte è così fatto, che essa debba ripercorrere nei diversi popoli quasi l' identica strada e quasi le identiche fasi.

Nè differente è il cammino dell'arte nello svolgimento ulteriore; per convincerci di ciò , per persuaderci che l'arte serba sempre una relativa monotonia di sviluppo in qualsivoglia popolo la si esamini, non avremo che a continuare l'indagine : è stata una l'origine delle prime forme dell'arte, sono stati simili i primi passi da essa compiuti, e avvicinabili appariranno, facilmente, i progressi successivi.

L'arte, inoltrandosi nel suo córso, va assumendo,

(61) Spencer : op. cit. loc. cit.

per nota caratteristica, quella individualità, quella tendenza personale, in cui riscontravamo una prova di miglioramento dell'arte dei Melanesi, degli Affricani e di altri popoli ancora: il lento affermarsi dell'individualismo, adunque, è un fenomeno non esclusivo a questo o a quel popolo, ma fenomeno comune a ogni gruppo di arte e all'arte di ogni nazione; il lento distinguersi di un'arte che non sia la collettiva espressione della comunità ma lo specchio, più o meno fedele, della vita individuale, è la regola che anima tutto l'insieme delle manifestazioni artistiche di questo o di quel popolo indifferentemente, è la legge cui obbedisce l'arte di una nazione.

D'altronde, oltre che dal cammino, dal procedere dell'arte, è dall'assurgere di certi generi particolari a organismi distinti, dal differenziarsi di certe manifestazioni, per l'inanzi confuse, in rami separati, che si palesa questa affinità di evoluzione artistica ne' popoli più diversi; lo staccarsi dell'epica dalla lirica (62), lo svilupparsi della dramatica... ripetono sempre da una sola causa la loro presenza; non ci sono distinzioni notevoli, e il sorgere, l'estendersi, il fiorire e il decadere loro, sono legati alle medesime condizioni di fatto. Similmente, la satira, a esempio, qualora volessimo dilungarci un po' nella ricerca particolare, la satira, diciamo,

(62) Spencer: *Essai de moral, de science et d'esthétique,* Paris, Baillière, 1877, v. I. 399. — Taine: *Philosophie de l'art.* 139 e Letourneau: 221, 225.

presa nel senso largo di opera tendente alla derisione con un più o meno evidente scopo morale, si mostrerebbe capace di svilupparsi esclusivamente in dati momenti : essa, che è il sintoma di una viva sofferenza e che è una protesta contro le ingiustizie delle istituzioni, contro la perversità di alcuni uomini o di alcune classi, mentre abbisogna di uno stato politico e economico speciale , necèssita altresì di una razza intelligente « à qui l'oppression n'a pas encore enlevé toute vigueur morale, qui a conscience des maux soufferts et ne saurait s'y résigner sans mot dire » (63); per sorgere, essa deve avere un ambiente suo, e presso i varî popoli essa si mostra, appunto, quando si riproducono le identiche, o quasi, condizioni che, una volta tanto, avevano occasionato il suo nascimento.

La poesia amorosa , pure, già che abbiamo preso a fermarci su i generi d'arte letteraria, sarà l'espressione dell'aristocrazia o della borghesia passate alla vita di piacere, della nobiltà o della plebe a seconda del momento storico, non molto importa, ma, e nell'una ipotesi e nell'altra, essa non viene fuori che quando il concetto della donna e del possesso della donna, è arrivato a delinearsi in una maniera nova : quando, sia con la poligamia sia con la monogamia, le femine hanno preso a essere riguardate come delle cose che si posseggono; nei tempi lontanissimi, nella promiscuità delle prime epoche, non esiste poesia erotica nel giusto significato della parola.

(63) LETOURNEAU : op. cit., 512.

Parallelamente, la oratoria è possibile che si sviluppi solo con definiti ambienti: in Grecia, in Roma... nei popoli selvaggi dell'America, la sua origine, il suo svolgimento, il suo destino è sempre in un unico modo collegato alle vicende politiche: in Grecia, a Roma, in America... essa si desta con un regime relativamente libero, mostrando, così, la sua derivazione dalle antiche costituzioni repubblicane, le quali, successe alle più antiche costituzioni comuniste, non permettevano che si prendesse alcuna decisione importante se non dopo un lungo dibattito, e riconoscevano, quindi, a ogni individuo il diritto di non partecipare a una impresa che non approvasse.

Lo stesso, su per giù, si affermi delle opere di filosofia, di storia e di qualunque altra manifestazione artistica poetica e prosastica, letteraria o no, chè il principio, la norma regolatrice si mantiene invariabile. È stato osservato, tanto per citare un caso, che in Cina l'opinione pubblica non fa nessun conto dei libri serî, delle opere di filosofia, di statistica, di agricoltura o di medicina, e si è detto che a tale trascuratezza, a tale incuranza conduce il grado di maturità, o, meglio, di vecchiezza intellettuale a cui è arrivato quel popolo (64); ebbene: secondo noi, ciò che è stato affermato per la Cina, può, generalizzato, servir da legge per tutte le manifestazioni di arte, per tutti i prodotti estetici: bi-

(64) Letourneau: op. cit., 201; cfr. anche: J. M. Guyau: *L'art au point de vu sociologique*. Paris, Alcan, 1890.

sogna che l'ambiente sia in precisate condizioni affinchè un genere sorga e fiorisca, e ogni volta, poi, che consimili condizioni si ripresentano, quel genere tornerà a comparire e a prosperare: il nascere e lo svilupparsi dell'arte sono allacciati alle cause esteriori, e al ritorno di cause eguali è allacciato il ripresentarsi di certe forme artistiche.

Le prove, adunque, atte a stabilire un principio, sono tante e tante, che noi siamo portati a dichiarare, senza paura di esagerazione, che l'evoluzione dell' arte è una sempre, in qualsiasi popolo, in qualsiasi tempo e in qualsivoglia luogo; altri potrà credere che l'affinità dell'evoluzione dell'arte sia visibile solo tra popoli su per giù della stessa epoca e non troppo lontani, ma, un'indagine un po' più accurata basterà a persuadere che una affinità di evoluzione nelle manifestazioni dell'arte esiste in tutti i popoli indistintamente: sono le fasi che non appaiono identiche, date le differenti condizioni morali e materiali (le tradizioni o leggende versificate dell'antichità, a esempio, vengono in altri tempi, come è successo in Grecia, sostituite dalle poesie popolari) ma il sostrato permane e la somiglianza è innegabile. Una distinzione fra manifestazioni artistiche di popoli barbari e manifestazioni artistiche di popoli civili, è questa, se mai: che le forme costituenti i primi periodi dell'evoluzione dell'arte sono ricapitolate con estrema rapidità dai popoli civilizzati, ma ciò non è strano perchè è normale. Quando un popolo si affaccia sull'orizzonte politico in età civili, e si asside, costituito, a compiere il suo ufficio di ente nazionale, rinnova,

brevemente, l'evoluzione artistica primitiva per slanciarsi a esplicare il suo genio e le sue attitudini: esso assomiglia al fanciullo che, dopo aver rifatto, nella sua vita intrauterina, il cammino dall' umanità intera percorso a traverso le specie inferiori, nei primi mesi di vita riassume, psichicamente, l' evolversi della psiche umana dagli istinti del remoto selvaggio e dei remoti progenitori ai sentimenti e alle idee dell'uomo moderno. Lo sviluppo dell'arte, quindi, di ogni popolo, di ogni luogo e di ogni tempo, se non possiede una uniformità, possiede, però, un aspetto costante.

Questa proprietà, questa affinità di svolgimento, ripetentesi di tanto in tanto senza sostanziale disparità, ha suggerito a uno studioso l'idea di applicare all'arte il principio dei córsi e ricorsi Vichiani; pur convenendo nel non ammettere una assoluta identità di ritorni e osservando, anzi, che nè meno il Vico ha mai parlato di una eguaglianza assoluta, si è cercato di trasportare nel campo dell'arte la teoria giudicata oggi giorno « una visione molto anticipata e abbastanza netta di alcune fra le più belle concezioni della scienza recente » (65). Ora, noi non entreremo a discutere quanto il Vico abbia intraveduto delle verità moderne, e quanto possa essere proficuo fare uso de' suoi criterî nell' esame dell' arte: siffatta inclinazione di riguardare l'arte co' concetti che

(65) Pio Viazzi: *Corsi e ricorsi artistici* (in Rivista: *Intermezzo.* ed. Casanova, anno I, n. 28, 29, 30), 624. cfr. Vico: *Opere* vol. V. p. 616 e seg. (Collez. *Classici italiani*).

la scienza, sia scienza magari di qualche centinaio d'anni addietro, portava nello studio dei fenomeni storici, riafferma quella caratteristica delle indagini odierne cui accennavamo nelle prime pagine del lavoro.

In ogni caso, che il Vico abbia visto assai e che il concetto suo applicato ai fatti artistici debba non essere infecondo di risultati, non v'ha chi disconosca: ci sono nel Vico delle frasi intorno al cadere e al risorgere delle nazioni che non possono nè devono non lasciare perplessi.

Ma, sia che alla evoluzione dell'arte di ogni singolo popolo si voglia trovar confacente, in parte, la teoria del Vico, sia che le si creda, invece, più convenevole il binomio del Newton, « la grande legge che del pari governa tutte le manifestazioni dell' intelletto e della vita » (66), l' indubitabile si è che l'arte, di questo o di quel popolo, è guidata da una legge di trasformazione incessante, legge, altri ha detto, « di aurore e di tramonti, di splendori e di ruine, di vittorie e di catastrofi » (67), legge che regge il mondo stellare, il mondo geologico, il mondo organico, il mondo sociale, intellettuale e l' arte intera, osservata nella somma del suo sviluppo.

L'arte dei varî popoli sta all'arte complessiva, come le scuole stanno all' arte nazionale e come alle scuole sta l'arte di ciascun individuo, ma, l'una e l'altra que-

(66) Loria: *Problemi*, 27.

(67) Loria: op. cit. 112.

sta e quella, sono, pur sempre, guidate da un impulso in rapporto a analoghi influssi (68).

Se l'arte, in conseguenza, tutta quanta considerata, non compie, con la sua evoluzione, se non un passaggio dall'indistinto omogeneo al distinto eterogeneo, un passaggio simile essa compie nel suo svolgimento presso un popolo solo, presso una scuola, e, vedremo, presso un individuo. Non solo, quindi, nel distinguersi della forma artistica primitiva, a esempio, nelle molte forme posteriori per lo innanzi mescolate in un ammasso confuso, c'è la prova del principio spenceriano dell'evoluzione, ma il principio è riscontrabile nelle fasi, anche, che l'arte di un popolo percorre; non solo è rinvenibile nell'arte di un popolo, non solo nell'insieme delle manifestazioni estetiche di una nazione, ma in ciascuna specie isolata, in ciascun singolo ramo artistico: scultura, pittura... letteratura. Prendiamo la dramatica, in Grecia, seguiamola nel suo córso, e noi constateremo che lo scindersi suo in tragedia e comedia dal ceppo comune originario—le feste in onore di Bacco—ci porge una documentazione non trascurabile; prendiamo la musica greca, guardiamo il suo differenziarsi e perfezionarsi; prendiamo gli antichi poemi, l'Iliade, notiamo la agglomerazione che essi contengono di elementi epici, lirici, dramatici, storici, elementi destinati a costituire, più tardi, tanti generi a sè, e sarà evidente che sempre uno è il fenomeno: il passaggio dall'omogeneo confuso all'eterogeneo distinto.

(68) Venturi: *Evoluzione dell'arte*, 196.

I gruppi di manifestazioni artistiche dei popoli, per ciò, si mostrano obbedienti alla regola che anima il fascio delle manifestazioni artistiche della intera umanità; e poi che noi, basandoci, appunto, su questa qualità evolutiva, abbiamo scorto nell'arte—complesso, una disposizione organica, ecco che queste minori collettività, dato il loro andamento evolutivo, appaiono quali altrettanti organismi soggetti alle identiche forze e alle identiche influenze.

Per di più, l'umanità risulta di tanti centri, di tanti anelli rappresentati dai popoli, dalle nazioni; la causa segreta dell'evoluzione economica, della successione storica delle forme sociali, è l'incremento incessante della popolazione; questa evoluzione sociale tanto è più rapida quanto più la popolazione s'accresce e quanto più celere è il trasmigrare della coltivazione a terre ognor meno feraci; la differenza di struttura sociale, che ci presentano i popoli non è casuale, non fortuita, ma dipende dalla densità della popolazione: rammentiamo, allora, l'intima colleganza da noi asserita tra gli aspetti, le fogge della società e l' arte tutta quanta; la obbedienza dell'arte alle mutazioni dell' organismo sociale, non che la dipendenza delle forme assunte dall' arte, dai corrispondenti istanti dell' evoluzione economica, e resterà assodato che la diversa fisonomia dell'arte nei varî popoli è accordante col grado di densità della popolazione. L'arte di un popolo solo, si affermi, è un organismo che si svolge in modo pari — e per la legge di sviluppo, e per le energie che arginano il suo cammino — all'organismo complessivo dell'arte. L'insieme

delle manifestazioni artistiche umane, l' organismo artistico, in breve, presenta una serie di organismi artistici parziali, bene uniti, ognuno di essi, a un correlativo organismo sociale « prodotto di un determinato grado storico di densità della popolazione, sviluppantesi fino a una massima altezza e tramontante quando la densità della popolazione ha raggiunto una fase ulteriore » (69). È, per questi parziali organismi artistici come per i paralleli organismi sociali, una serie di parabole che la evoluzione disegna; è una vicenda di trasformazioni e di distruzioni che si effettuano con vece incessante, e che elaborano, nella propria strada, il progredire totale dell'arte.

L'evoluzione artistica è il risultato dell'evoluzione di particolari organismi artistici, alla maniera medesima che l'evoluzione della società deriva dalla evoluzione degli organismi sociali rappresentati dai varî popoli.

IX.

Per lo stretto legame che intercede tra la costituzione di un individuo e le sue manifestazioni intellettuali, non v'ha incertezza che i prodotti artistici di un uomo non debbano procedere dalla sua personalità fisiologica. Già Ippolito Taine, mentre intuì questo rapporto, distinse, altresì, nella produzione artistica di un uomo, due periodi collegati a due età della vita: egli

(69) Loria : *Problemi*, 109.

scrisse: « Pendant la première [di queste età] dans la « jeunnesse et la maturité de son talent, il regarde les « choses elles mêmes, il les étudie minutieusement et « anxieusement; il les maintient sous ses yeux; il se « travaille et se tourmente pour les exprimer... Arrivé à « un certain moment de la vie il croit les connaître as- « sez, il n'y découvre plus rien de nouveau.... La pre- « mière époque est celle du sentiment vrai; la seconde, « celle de la manière et de la décadence » (70).

Ma ciò non è gran cosa, non è gran cosa questa distinzione di due epoche differenti, chè esse non valgono a spiegarci e il progredire dell'arte e la legge cui, nel suo progredire, l'arte obbedisce.

Notiamo, per ora: altra è la somma delle manifestazioni artistiche dell'uomo moderno e altra è stata, al sicuro, la somma delle forme artistiche dell' uomo primitivo; se noi studiamo il selvaggio che è, sappiamo, la viva testimonianza dello stato comune all'uomo di migliaia e migliaia d'anni fa, vediamo quanto, nelle sue manifestazioni artistiche, si differenzî e si distanzî dall'uomo civile: ed è naturale che sia così. L'arte dei primi tempi è troppa parte delle manifestazioni intellettuali perchè possa paragonarsi all' arte di minore importanza — arte secondaria — attuale, mentre, d'altronde, ne' tempi lontani essa ha troppa uniformità per essere, anche approssimativamente, avvicinata alle esplicazioni, agli atteggiamenti che assume presso l' uomo

(70) Taine: *Philosophie*. 26.

moderno; l'arte di un primitivo è monotonamente eguale, e così perdura durante la vita del suo autore; la concordia perfetta che allora esiste tra l'individuo e la collettività, e tra partecipazione individuale e produzione collettiva, è capace di soffocare ogni sviluppo nel complesso artistico di un individuo, e da livellare le manifestazioni intellettuali — e le estetiche — di tutte le età dell'uomo in un quasi unico genere di manifestazioni. Gli è solo via via che l'umanità si svolge, che anche la psiche dell'individuo subisce delle modificazioni e dei passaggi da un atteggiamento a un altro: quando l'uomo non ha nulla dietro di sè da celebrare o da ricordare, quando il suo spirito non ha ammucchiato, nell'intimo suo, nessun cumulo di ricordi e di esperienza, di dolori e di conforti, anche la sua intelligenza — e la sua arte — non può dar fuori che una seccante ripetizione; quando, invece, l'uomo è già arrivato a una relativa civiltà, quando ha entro di sè già accresciuto le sue attività e specificato le sue funzioni, la manifestazione della sua energia mentale è più varia, tendendo a qualcosa di più evoluto concordemente col perfezionarsi dell'organismo fisico.

Per questo, per la varietà che l' uomo civile presenta a confronto o del selvaggio o del primitivo, converrà fermarci un po' a considerare l'uomo evoluto come quello che ci mostra più visibile la natura delle manifestazioni individuali.

Nell'aspetto esterno, intanto, l'uomo civile — l' europeo in quantità superiore—ha, da fanciullo, dei « punti

di rassomiglianza con un uomo delle razze inferiori » quali l'appiattimento delle pinne del naso, la depressione delle ossa nasali, la divergenza e la dilatazione delle narici, la forma delle labbra, l' assenza dei seni frontali, la distanza degli occhi e la sottigliezza delle gambe » (71), ma poi, cresciuto di non molto, mentre i cambiamenti manifestatisi durante l'evoluzione embrionale continuano, egli subisce, ancora, nuove modificazioni alcune delle quali, anzi, non si completano che intorno ai trenta anni.

Nelle funzioni intellettuali è il medesimo processo, già intraveduto per le funzioni fisiche, che si verifica : è una integrazione progressiva che ha luogo in tutti i cambiamenti mentali, i quali, se « in un fanciullo agiscono separatamente producendo degli atti impulsivi, nell'adulto vanno agendo sempre più armonicamente dando origine a una condotta comparativamente più equilibrata » (72).

Ora, le manifestazioni artistiche di un individuo ripeteranno i caratteri della evoluzione mentale dell'individuo stesso, e dovranno passare da una uniformità confusa a una varietà distinta.

Se noi osserviamo le produzioni artistiche dei fanciulli, siamo colpiti dalla omogeneità che le caratterizza, da una deficienza di originalità che solo è paragonabile alla deficienza di originalità dell' arte dei selvaggi : a

(71) Spencer : *Principî*. 261.

(72) Spencer : *op. cit.* 294.

poco, a poco, però, la uniformità diminuisce, la originalità aumenta, l'eterogeneità delle idee e delle espressioni sale, finchè discerniamo delle concezioni determinate e precise; la determinatezza, il precisarsi delle idee, non è disvelata da ogni individuo in un tempo ben fissato, spesso accadendo che artisti, non più alle prime armi, avanti di trovare il loro centro intorno a cui intessere la loro attività intellettuale, lungamente brancolino con tentativi vani e incerti; ma, ciò non ostante, e nel caso che l'artista, entrato nel mondo dell'arte, comprenda subito il suo destino, e nel caso che vacilli più o meno lungamente, egli finirà pur sempre coll'affrontare, sicuro e tranquillo, la via che sarà per chiudersi a lui solo con il declinare della sua vigoria mentale.

A ogni maniera, nel complesso dei prodotti artistici di un uomo, noi ritroviamo i caratteri della evoluzione di un organismo: un passaggio dall'omogeneo confuso all'eterogeneo distinto, quale nota del sorgere e dello svilupparsi di tutta la massa delle manifestazioni artistiche individuali. In corrispondenza a quanto accade nella scienza, la quale, allo stato presente degli studî, non permette a nessuno di raccogliere applausi in ogni ramo di una disciplina, ma impone la specializzazione in un limitatissimo ordine di indagini, anche nell'arte, l'artista che, dubitoso, si è sbizzarrito fra molte forme artistiche, è, poi, involontariamente, dalla sua indole, dalla sua natura condotto a una forma unica. Per sfortuna, a noi manca, a volte, la prova palpabile del distinguersi e del differenziarsi dell'organismo artistico

individuale, ma, qualora noi potessimo, dopo le prime tracce, dopo i primi conati puerili di un artista, controllare tutte le manifestazioni del suo intelletto dalle più simili alle più differenti, noi vedremmo la legge spenceriana aver sempre, in ogni caso, una persuadente conferma; se mancano gli anelli intermedî di questa lunga catena artistica, perchè non tutti gli abbozzi, per il critico così interessanti, sovravvivono e possono essere discussi, l'organicità del complesso delle manifestazioni artistiche individuali non è dubitabile.

Però, ammesso che *un organismo* sia l'insieme delle manifestazioni artistiche di un individuo, al modo stesso che organismo è l'insieme delle manifestazioni artistiche della umanità intera o di un popolo isolato, le cause modificanti l'organismo artistico individuale saranno ancora identiche a quelle che regolano l' organismo artistico nazionale, o, addirittura, l' organismo artistico umano?

Si è detto che « i periodi dell'arte si possono paragonare a campi della natura, le scuole artistiche alle piante che vi crescono, gli artisti alle frondi che verdeggiano sulle piante » (73), e si è aggiunto che « correlativa alla evoluzione dei periodi d' arte e delle scuole è quella dell'individuo, il quale comincia coll'assimilare l'arte che lo circonda, poi a manifestare sè stesso, timido prima, francamente di poi, finchè, giunto al meriggio, talvolta splende di propria luce » (74); ora, noi

(73) Venturi : *Evoluzione*. 196.

(74) Venturi : *op. cit. loc. cit.*

potremo fare alcun che di più, e completare il pensiero riportato dicendo che non solo l'evoluzione dell' arte è eguale sia che si tratti dell'arte nel suo insieme, o dell' arte di un popolo, o dell' arte di un individuo, ma che quasi eguali sono le influenze che agiscono sull'arte comunque considerata; se le influenze economiche, in realtà, sono capaci di modificare quanto scorgiamo, potrebbero andare esenti dal loro influsso gli artisti, i quali, essendo degli esseri sensibilissimi, tradiscono, più di ogni altro, la forza dell' ambiente in cui vivono? Non solo i musicisti, come ha osservato lo Spencer (75), ma tutti gli artisti, perchè dotati di un senso acuto e più acuto della grande maggioranza (76), avvertono, al massimo grado, l'azione dell' al di fuori; e già che essi, generalmente se non sempre, sono accordanti con il pubblico che li attornia, ecco che l' espressione dei loro sentimenti e delle loro impressioni, diventa, quasi, l'espressione dei sentimenti, l'indice dello stato di spirito — di quello stato che è effetto di date circostanze economiche — di un'epoca determinata.

In dipendenza dell' ossequio all' ambiente, il Parini, a esempio, che lancia la sua satira feroce contro i costumi del « giovine signore » non è che « l'expression littéraire de la révolte de la bourgeoisie contre la « noblesse » (77); il Beaumarchais, con il suo *Mariage*

(75) Spencer: *Essai de morale ecc.* vol. I. 400.

(76) De Roberto: *L'Arte.* 114.

(77) Loria: *Les bases ecc.* 60.

de Figaro, non è che il rappresentante di nove condizioni politiche-economiche apparse sull' orizzonte, alla istessa guisa che il Machiavelli, entusiasmandosi per Cesare Borgia, non era se non l'esplicazione della proprietà feudale con le sue necessarie rapine, estorsioni e i non meno necessarî delitti, atti a favorire la persistenza della forma sociale-economica dominante.

Non solo, adunque, la produzione artistica di un individuo è un organismo che si svolge, ma questo organismo è spinto al suo particolare sviluppo dalle condizioni economiche.

Tale influenza, tuttavia, può agire in due modi sull'opera d'arte individuale, secondo che essa si eserciti direttamente sull' artista, o abbia, invece, operato sui progenitori; di regola, le manifestazioni artistiche di un uomo sono l' esplosione, diremo così, di una serie di forze che si sono andate accumulando attraverso varie generazioni, e alle quali altre se ne sono aggiunte agenti esclusivamente sull'artista; certo, tra queste ultime, tra queste forze che gravano l' artista in modo immediato, hanno una importanza non trascurabile le influenze iniziali, le influenze, cioè, che si fanno sensibili quando l'organismo intellettuale non è ancora formato, quando, perciò, l'organismo è più facilmente impressionabile; ma, pur essendo gravi gli effetti delle vicende economiche dei primi anni, vero è che anche l'indirizzo, che sembra derivazione di pressioni esercitatesi nella infanzia, può benissimo essere poi modificato da forze ulteriori.

Più grave, nel caso, è il fatto che l'organismo artistico individuale, oltre che dai coefficienti economici, da altri coefficienti, ancora, sia cambiato e corretto: l'organismo artistico di un essere solo risulta dall'insieme delle opere d'arte singole, e queste opere sono tutte, alla lor volta, in istretto legame con l'organismo materiale dell'autore. Non è come nell'organismo complessivo dell'arte complessiva, in cui l'organismo artistico è la somma di produzioni svariate e molteplici che si comprendono, si attenuano, si bilanciano tra loro; qui, artista e produzioni sono due termini intimamente allacciati, intimamente uniti, indissolubilmente avvinti, e, quindi, le produzioni artistiche di un individuo — ecco la conchiusione — se risentono delle influenze economiche, risentono, altresì, della speciale struttura fisio-psicologica dell'individuo creatore.

Il Prudhomme (78) notava che gli artisti si contraddistinguono per la giustezza, la finezza di un senso, e il Lombroso osservava che « la finezza del tatto e dell'udito e la giustezza nella visione e nel tempo » dello Zola « si collegano evidentemente con il suo realismo letterario, col suo bisogno di riprodurre il vero sopratutto in rapporto ai colori e agli odori » (79); ebbene: l'uno scrittore e l'altro, così dicendo, vengono a ammet-

(78) Prudhomme: *L'expression dans les beaux Artes.* Paris, Lemerre, in: de Roberto: *L'Arte.* Torino, Bocca, 1898. 11.

(79) C. Lombroso: *Genio e degenerazione.* Nuovi studî e nuove battaglie. Palermo, Sandron, 1896, 133.

tere che ciascun artista ha un senso più sviluppato della comunità, e, cosa forse più importante, che dal maggior sviluppo di un senso dipende il genere speciale d'arte coltivato (80).

Con la constatazione della dipendenza delle opere d'arte individuali dalla struttura fisiologica dell'autore, si viene a una seconda verità: l'assoluto differenziarsi di ogni artista dagli altri artisti dello stesso luogo e dello stesso tempo magari; ognuno discopre nelle sue produzioni il suo particolare e individuale modo di vedere e di concepire, e non potrà mai, pur volendo, stereotipare la sua produzione artistica a imitazione della produzione artistica circostante.

Questa personalità, questa caratteristica, non è sempre identica, nè presso tutti esiste in pari grado: c'è un massimo e un minimo rappresentato, rispettivamente, l'uno dal genio e l'altro dall'artista che vive in date epoche; qualora, anzi, si riguardi la questione un po' più sottilmente, si vedrà che il massimo della originalità si verifica quando è al massimo rispecchiato nell'opera d'arte il carattere fisio-psicologico dell'autore, mentre la minima originalità si ottiene quando l'ambiente è tale da soffocare qualsiasi impeto personale, tutto eguagliando in una noiosità uniforme: il sopravvento preso dalla struttura fisiologica e psicologica sull'ambiente è proprio del genio, la deficienza di note par-

(80) Souriau: *La suggestion dans l'art.* Paris, Alcan, 1893, 339.

ticolari, invece, è effetto dell'estremo predominio esercitato dalle condizioni economiche.

Ma, se un autore, con maggiore o minore intensità, mostra nelle sue opere se medesimo; se, « come nel carattere materiale della scrittura, nella forma, nella grossezza, nella inclinazione, nelle distanze, nel legamento delle lettere, si rivela il temperamento fisico e psichico di chi verga una pagina, così nella sintassi, nella punteggiatura, nella compagine della frase e del periodo, nella struttura del verso e della strofa, traluce l'animo e l'organismo di chi le compone »; se l' anima di un pittore, di un musicista, di uno scultore si disvela « nel disegno, nel chiaro-scuro, nel colorito, nella scenica varia e molteplice.... (81) », non bisogna, non di meno, scordarci che la speciale attitudine, la personalità è effetto di ambienti che hanno agito su tre o quattro generazioni anteriori a quella dell'autore, e che sarebbe, in conseguenza, sempre all'al di fuori, diretto o indiretto, che dovremmo far risalire la fisonomia di un artista, e, dipendentemente, delle sue opere d'arte; e poi che noi sappiamo quale sia l'ultima forza che regola il così detto ambiente, rinveniremo nelle condizioni economiche, presenti o lontane, la spiegazione del cammino percorso da un organismo artistico individuale.

Forse, a volte, l'ambiente — le condizioni economiche — di un momento cozza con le inclinazioni dell'ar-

(81) Pilo: *Estetica*. 227.

tista, il quale, pur essendo il prodotto legittimo di ambienti trascorsi, potrà avere in sè delle anomalie capaci di opporlo, quasi, alla normalità imperante, ma qualunque sia lo stato psichico dell' artista, qualunque la sua posizione di fronte agli agenti esteriori, qualunque l'aspetto delle sue opere, e' sarà sempre ben giudicato quando lo si esaminerà secondo il principio: che la massa delle opere di un individuo costituiscono un organismo retto dalle leggi che reggono l' organismo di tutta l'arte, e che nello studio di questo organismo artistico individuale, l'analisi dell' ambiente deve procedere di pari passo con lo studio della speciale natura psico-fisiologica all'artista assicurata da influenze precedenti.

Con tale criterio, l'autore e le sue opere si appalesano nei loro rapporti di causa e nelle loro relazioni con gli agenti esterni, e anche l'arte individuale, simile a ogni altro fenomeno della natura, si proclama obbediente a degli influssi inevitabili.

X.

Dopo aver osservato che cosa sia l'arte nel suo complesso e nell' individuo e aver notato le leggi che governano il suo córso, non parrà, crediamo, inopportuno vedere, ora, se è possibile delineare, a larghi tratti, la fase che attende — o può attendere — l'arte in un prossimo o remoto avvenire (82). Con ciò, non intendiamo

(82) Cfr. utilmente: HARTMANN: *La religion de l'avenir*. Paris, Alcan, e: GUYAU: *L'irreligion de l'avenir*, Paris, Alcan, 1886.

di lanciare delle profezie o facili o infondate; intendiamo solo di arrischiare per l' arte, quello che altri ha arrischiato per l'organismo sociale, a esempio : l'economista non si accontenta di constatare le leggi che gravano l'organismo sociale, ma prevede, nelle linee generali, l'aspetto della società alla fine della lotta economica che oggidì si combatte, e noi, analogamente, cercheremo di indicare quale sembri che sarà il genere d'arte destinato a fiorire un giorno e quali generi, invece, destinati a scomparire.

Prima, peraltro, bisognerà stabilire i legami intercedenti tra le arti, o, meglio, le specie di arte. Non tutti i gruppi, in verità, non tutti i gruppi di manifestazioni artistiche prosperano con eguale vigore nei varî luoghi e nei varî tempi : è stato detto, tanto per citare un caso, che « la musica e il paesaggio, così secondarî e negletti nei secoli scorsi, hanno conquistato i primi posti nel nostro, e che il romanzo e la lirica ne hanno ricevuto nuovissimi atteggiamenti » (83). Che, adunque, alcuni generi vivano più tosto in una epoca che in un' altra, in un luogo più tosto che in un altro, nessuno pone in dubbio; utile, forse, è sapere se nel cadere di un genere e nello svilupparsi di un secondo, ci sia qualcosa di determinato, qualcosa di preciso, chè solo quando avremo scorto che la scomparsa di certi generi artistici e la comparsa di certi altri seguono un sentiero esatto e preciso, noi, dall'ammaestramento del passato e del

(83) Pilo : *op. cit.* 253.

presente, potremo elevarci a una induzione pe'l futuro.

Ebbene: una gran parte dell' esame sul presente e sul passato dell'arte, è stato ormai da noi esaurito, sia con lo stabilire l'organicità dell'insieme delle manifestazioni artistiche, sia col fissare la tendenza evolutiva artistica di passare dall'omogeneo confuso all'eterogeneo distinto, e sia, ancora, con l' aver assodato la diretta dipendenza dello svolgimento artistico dalle condizioni materiali d'ambiente, e più, in ispecial modo, dalle condizioni economiche.

Ma, quello che abbiamo esposto fino a qui non ci serve che di sfuggita e limitatamente per la questione che ci occupa adesso; nel miglior conto, noi potremo dire, basandoci sulle conchiusioni ottenute, che, tendendo l'arte sempre più a specializzarsi, sempre più a distinguersi, a poco a poco ogni manifestazione intellettuale verrà a avere un genere d'arte proprio e particolare, in guisa da acquistare ogni concezione un'arte sua; ci potremo, in somma, perdere in dispute vane, in predizioni fantastiche, in divinazioni ridicole conducenti a nulla di certo e neanche di verosimile.

Per non avviarci verso dibattiti errati, ci occorre, quindi, anzitutto, osservare se è proprio possibile separare, con criterî serî, i generi d' arte, se è possibile, cioè, tracciare una classificazione delle diverse arti, chè da questa impresa ci eleveremo, poi, a conchiusioni ulteriori.

L'idea non è nova, già che una divisione delle arti è stata tentata da quanti di arte si sono occupati; se

non nova, tuttavia, essa non è stata posta in maniera da presentare guarentigie di esattezza.

Partendo dalla antica divisione di Lucilio di Tarra (84), il quale faceva delle arti due gruppi, uno più capace di esprimere le impressioni di spazio, l'altro quelle di tempo, si è giunti a ritenere, con il Prudhomme (85), arti inferiori quelle sulle quali la scienza e l'industria hanno una parte più che mediocre, e arti superiori le rimanenti, ma, tanto Lucilio quanto il Prudhomme, non hanno espresso, nei loro giudizî, che dei convincimenti personali, delle credenze soggettive.

Il persistere, anzi, di personali criterî, di soggettivi, e, perciò, inesatti concetti, sta nel non avere avuto un punto stabile e scientificamente fermo per una classificazione: quelli che hanno lodato un genere d'arte qualificandolo eccellente sugli altri, e quelli che lo hanno abbassato decantandone la viltà, hanno avuto egualmente ragione secondo le loro premesse, ma egualmente torto secondo il pensiero di chi non ammette una affermazione laudativa o biasimatrice qualsiasi, che derivi da pregiudizî anzi che da dati di fatto.

Per fortuna, noi possiamo assumere una condotta differente, disposti, come siamo, a invocare il responso della scienza nello svolgimento di tutti i problemi che ci si presentano. Sappiamo, adunque, che le manifesta-

(84) in Pilo: *op. cit.* 158.

(85) in De Roberto: *op. cit.* 148.—Croce: *op. cit.*—Nordau: *Degenerazione*. Palermo, Sandron, 1895.

zioni artistiche sono in diretta dipendenza dell' organismo intellettuale; esse segnano, nella storia della evoluzione psicologica, le pietre miliari alle quali si è fermata la mente umana procedendo dalle prime manifestazioni artistiche, per nulla o per poco dissimili da quelle animali, fino alle elevate manifestazioni odierne.

Noi sappiamo, inoltre, che ciascun genere d' arte, ciascuna specie, ciascuna opera, anzi — e il caso dello Zola al quale mille altri se ne potrebbero riconnettere, ne è testimone — è frutto dello sviluppo di un senso particolare dell'artista, è l' espressione di una superiorità, in una parola.

Ora, non occupandoci di molte questioni oziose — come quella sollevata da un arguto, il quale, mentre riconosceva la relazione tra un senso e un' opera d'arte, domandava gli fosse indicato il senso eccellente di cui i comici e le ballerine potessero apparir dotati (86), —è chiaro che, se lo svilupparsi della psiche segna un evolversi progressivo in obbedienza alle leggi governanti l'evoluzione generale, il maggior sviluppo di alcuni sensi sarà il perfezionarsi non di questo o di quel senso, ma dei sensi più elevati, degli organi più umani — ci si passi il termine — dell'essere uomo : l' evolversi, in effetto, dell'arte, non coincide solo, così, in proporzione approssimativa, con l'evolversi dell' organismo intellettuale, ma con l'aumentata potenzialità di certi organi, e, più precisamente, degli organi superiori.

(86) De Roberto : *op. cit.* 14.

E ciò basta per inquadrare una classificazione razionale, non peccante, posto pure che non sia esattissima, delle mende di cui sono andati macchiati i tentativi altrui: non si sostiene, come il Laprade (87), a esempio, che l'architettura è la più importante delle arti perchè presenta, nel tempio « un' idea del celeste abitacolo »; che la scultura vien subito dopo perchè « attende a riprodurre la figura dell' uomo che è il re del creato »; che la pittura è terza, perchè, sebbene vicina alla statuaria quanto al dìsegno, « contiene un elemento sensuale: il colore », e così via... no: ma si riconosce, invece, che un'arte, tanto sta sopra alle altre, quanto più grande è in essa l'azione dalle facoltà somme dell'intelletto.

Questo, in formula generica: l' arte di piacere, per avventura, che ha a spinta incosciente la pura attrazione sessuale, nonchè tutte le arti che il Bain (88) chiamava secondarie, possono esser qualificate, appunto, secondarie per la piccola e quasi trascurabile partecipazione che in esse ha la intelligenza. Qualora bramassimo specificare, poi, e esser più precisi, si stimerà non solo che un'arte è tanto più in alto rispetto alle altre quanto maggiore è il consumo di energia intellettuale richiesto, ma che un' arte tanto è superiore quanto più evoluti sono i sentimenti che esprime e quanto più elevate sono le facoltà intellettuali necessarie alla espressione.

(87) VICT. DE LAPRADE: *Essai de critique idealiste.* Paris, Didier, e cfr. DE ROBERTO: *op. cit.* 135.

(88) in PEREZ: *op. cit.* 123, 302.

Con questo concetto, la classificazione sarà non soggettiva, non infondata, non arbitraria, e raccoglierà in sè le manifestazioni estetiche umane dalle più umili alle più complesse.

Eseguita la classificazione, o pure, fermati i cardini di una classificazione delle arti, l'interessante resta, per noi, non la possibilità in cui ci saremo trovati di fare una classificazione abbastanza sodisfacente, ma l'aver constatato che una classificazione logica non si ottiene se non riguardando le manifestazioni artistiche quali altrettanti anelli dell'organismo dell'arte: la supremazia di un' arte dipenderà dal segnare essa un anello più avanti rispetto alle manifestazioni sorelle. Ora, proprio siffatto criterio, che serve a compiere una classificazione, serve, del pari—e qui sta la ragione di averci insistito su un poco — allo scioglimento del problema intorno all'avvenire dell'arte.

È chiaro che, dipendendo la superiorità o meno di un'arte, dalla fase rispettivamente più o meno evoluta che essa rappresenta nell'organismo artistico, e essendo queste fasi in diretto rapporto con le fasi dell'organismo intellettuale, anche l'avvenire dell'arte non sia che l'espressione dell'avvenire intellettuale umano. Il problema, quindi, dell'avvenire dell'arte ci si presenta nella forma: è noto a noi il futuro intellettuale dell' uomo? La domanda non consente risposta assoluta, e è solo con una relativa approssimazione che noi possiam dire qualcosa.

L'indirizzo dell'organismo intellettuale è evidente e palese: l'uomo inferiore, al modo istesso che nelle for-

me esterne, simile al fanciullo e al selvaggio, manifesta mimicamente con forza le interne passioni e le interne commozioni, così, nell'intimo del suo *io,* dà il massimo sviluppo alle facoltà impulsive, sentimentali. Se ciò è vero, l'uomo più evoluto avrebbe per nota caratteristica una relativa atrofia affettiva e una iperestesia, invece, delle facoltà elevatissime: riflessione, raziocinio. Da qui, noi abbiamo già una guida per intravedere il carattere dell'arte ventura: sarà essa un'arte non sentimentale, non troppo agitata, ma, più che altro, fredda, pensata, ragionata; e poi che la riflessione e il ragionamento conducono a una più razionale estimazione delle condizioni di vita, ecco che la riflessione porterà la ricerca del benessere, del vantaggioso, e ecco che l'arte diverrà giovevole all'uomo, quanto non è mai stata fino ai nostri giorni.

La forma d'arte che avrà, per il mutato stato dell'ambiente economico e intellettuale, favorevoli impulsi, sarà rappresentata dall'arte utile, dall'arte vantaggiosa, adattata all'industria, per esempio: diceva, a proposito, il Rasi in un discorso tenuto a Ravenna: « ho letto una conferenza del Milani sull'arte utile. Egli conchiude che l'arte oggi dovrebbe essere applicata all'industria, osservazione un po' troppo recisa, ma che può racchiudere del giusto e che, fino a un certo segno, può essere accettata » (90) e questi *può* sono le sole due cose, forse, non approvabili nel brano.

(90) Rasi: *Arte moderna* [in: *Atti della Prov. Accademia di belle arti in Ravenna.* anno 1890], Ravenna, Calderini.

L'arte, è necessario riconoscerlo, mira a accostarsi alla vita che si vive, a congiungersi alle esigenze quotidiane, e in tale congiunzione sta la nota del suo progresso verso l'avvenire: l'applicazione dell' arte all' industria, la tendenza pratica, la sua fusione con la scienza, urteranno contro degli ostacoli rappresentati, principalmente, dal misoneismo, il quale ci spinge, molte volte, a non gustare e a non apprezzare un genere di bellezza non comune; ma, pian piano, le novelle invenzioni, venendo a essere frequente argomento, frequente tema di ispirazione artistica, finiranno pur col piacere. Basta che un uomo di genio dimostri che certi criterî novi non si oppongono ai concetti antichi e tradizionali sull'arte, e che, anzi, l' arte può essere alla scienza legata con successo e con plauso, che allora la irragionevole ritrosía scomparirà, e quanto appariva prima ribelle a assumere aspetti e vesti artistiche entrerà a far parte del patrimonio estetico più usato e più diffuso. Nè il fatto che non spesso oggi si unisca l'arte alla scienza, può essere argomento per dubitare del futuro, chè se odiernamente di rado si verifica il bello intreccio, ben più facilmente potrà il connubio verificarsi in un prossimo avvenire, quando le idee nove e i portati della modernità potranno essere accolti con prontezza dalla mente più evoluta degli uomini: non sarà, quindi, inopportuno nè fuor di proposito il desiderio che formulava il Letourneau (91) augurandosi che l' arte

(91) Letourneau: *op. cit.* 542.

ventura sia un felice accoppiamento dell'ispirazione con la filosofia, quasi una continuazione, in tutti i rami, di quello che sono state, nella poesia, le opere artistiche del Goethe, dello Shelley e di altri.

Al plasmarsi di questa forma, all'esplicarsi di questa tendenza dell'arte del domani, è sicuro, altresì, che un contributo sarà offerto dall'assetto novo che la società sarà per assumere, già che l'organismo sociale, con le sue forze economiche, come ha avuto per il passato, e ha per il presente, il cómpito di influenzare l'andamento dell'arte, così riuscirà, un giorno, a imprimere sopra le manifestazioni estetiche il suo marchio.

Noi non ci occuperemo di cercare la costituzione sociale lontana; non è questo il luogo più adatto a un simigliante lavoro; ma, dal carattere generale facilmente prevedibile della società futura nella quale sarà più equa la distribuzione della ricchezza e più largo il benessere, ci accontentiamo di trarre un argomento per affermare la praticità e la sociabilità dell' arte de' tempi di là da venire: tutte le attività del domani saranno conformi alle aspirazioni della maggioranza se non della totalità, e, per ciò, anche le più svariate forme d' arte saranno corrispondenti ai bisogni e agli interessi della società nova.

Bene, perciò, il Sighele, commentando le molteplici applicazioni dell'arte all'industria osservate in un suo viaggio in Germania, notava che « l'arte tende a socializzarsi; anzi che intensificarsi in pochissime opere che pochissimi possono comprare, e, quindi, godere, essa

inchina ormai a diffondersi in un numero immenso di oggetti che sono alla portata di tutti » (92); fino dalla nostra epoca, la tendenza di ciò che sarà l' arte in una età più o meno prossima, si va delineando nettamente.

Inoltre si noti ancora: l'anomalia psichica,— nella quale, pur dissentendo circa la distinzione specifica, conveniamo risiedere lo stigma fondamentale del genio — s' avvia, con ogni probabilità, a una diminuzione che coincide con il lento evolversi intellettuale della maggioranza: una più larga partecipazione ai vantaggi sociali da parte della grande massa umana, pare che implichi un livellamento della psiche collettiva: il socializzarsi e il diffondersi dell' arte sarebbe un necessario corollario a codesto graduale elevarsi dei più e a una parallela normalizzazione (ci si scusi il vocabolo) dei pochi: l'arte del domani avrebbe nella natura intellettuale una causa per il suo speciale atteggiamento.

A torto, d'altronde, si potrebbe pensare che l'unione dell'arte con la scienza, dell'imaginoso con l'utile, della idealità con la pratica, dovesse risolversi in un danno per l' arte: troppa strada ha l' arte umana da percorrere, perchè un predominio della ragione e del raziocinio riesca a inceppare e a impedire l' esplicazione, anche minima, di una manifestazione estetica qualun-

(92) S. Sighele: *La pedanteria tedesca e l'arte tedesca* (in: *Illustrazione ital.* anno XXVII, n. 44, 4 novembre 1900, Milano, Treves.

que. Non si abbia paura: la scienza può camminare quanto vuole chè l'arte troverà sempre dei soggetti da celebrare; «gli astronomi hanno un bel misurare la distanza che ci separa dal sole: questo ci dispensa egualmente i suoi splendori; la fisica potrà a tutt'agio spiegare la formazione dell'arcobaleno: non riuscirà mai a spezzarne la curva grandiosa e variopinta» (93); anzi che affievolirsi, il sentimento del bello si complica e si perfeziona col progresso scientifico. Chè se poi, nel futuro, non l'arte intera ma certi rami avessero a estinguersi, sarebbe, forse, serio che noi, ora, ce ne dolessimo? La scomparsa di alcuni generi, si ricordi, sarà stata convenevole al progresso dell'intelletto umano: non altro.

Tuttavia, anche se la sparizione di forme, di rami, di manifestazioni artistiche, dovrà succedere, avrà l'uomo l'attitudine di esplicare una qualche opera ritardatrice? Non sappiamo: probabilmente, non affatto nullo potrà essere il contributo umano su l'andamento dell'arte. Ci permettiamo, al riguardo, rammentare quello che il Loria scriveva per tracciar l'ufficio dell'economia (94): « noi — tali le sue parole — ben sapendo che la sconfitta dei miseri nella battaglia sociale è il risultato dell'ambiente economico e non già di una loro naturale inferiorità, chiederemo che lo stato intervenga in loro difesa e che attenui, almeno, le vessazioni e i tor-

(93) De Roberto: *op. cit.* 151.

(94) Loria: *Problemi.* 94.

menti di cui [i deboli] sono incolpevoli vittime », e altrove : — e citiamo questo passo perchè completa l' antecedente — « la science doit écouter sous la vigueur « apparente de la santé [presente] les tressaillements de « la maladie, observer attentivement les symptômes de « mort et indiquer les moyens non point de conjurer « un inéluctable destin mais de rendre moins doulou- « reuses les secousses qui accompagneront l' enfante- « ment d'une societé nouvelle plus vigoureuse et plus « belle. En se bornant à cette tâche, la science accom- « plira une oeuvre beaucoup plus utile et plus féconde « qu' en proposant d'irréalisables desseins de rénova- « tion sociale » (95).

Come il Loria invoca l'intervento dello Stato e della scienza, per incanalare l'organismo sociale, così noi invocheremo la cooperazione di coloro pe' quali l' arte è il sollievo degli affanni d'ogni minuto, l'aspirazione verso qualcosa di consolante, il sogno della mente rapita in contemplazione, affinchè questo sollievo, questa aspirazione e questo sogno, abbiano da allietare i nostri figlioli e i nostri nepoti, eziandio. L'arte, nella sua massa, non può spengersi—chè, tutto al più, cadranno poche sue forme—ma non inutili, al certo, saranno, per la sua sòrte, l'opera e l'intervento dell'uomo : noi facciamo appello agli uomini di buona volontà, e li invitiamo—portando l'arte a una alta espressione, immedesimandola con le tendenze moderne della mente, interessandola agli

(95) Loria : *Les bases,* ecc. 392.

elevati problemi che agitano la vita presente, facendola partecipe del movimento sociale, politico, intellettuale della umanità — a rafforzarne le basi, a moltiplicarne le ispirazioni, a purificarne gli intenti, a rinvigorirne gli spiriti. Quale sia il genere speciale d'arte destinato a vincere, quale il ramo artistico che dovrà trionfare, l'aiuto degli studiosi gioverà sempre a affrettare l'avvento di una fase intellettuale più evoluta e migliore.

XI.

Giunti alla fine del cómpito che ci siamo proposti, ci accorgiamo che i tenui risultati ottenuti sono attribuibili, semplicemente e unicamente, all'aver noi cercato di eliminare da ogni nostra indagine, i criterî soggettivi, le opinioni o superstizioni personali.

Ebbene: dal considerare i mèzzi che ci hanno reso facili le conchiusioni, parrà giovevole ricapitolar, qui, i principî ai quali dovrebbe uniformarsi ogni studio dell'arte.

Se non altro, in così fare noi conferiremo a rafforzare quella critica, che, tra le riluttanze del momento e gli ostacoli dell'inerte misoneismo, pur accenna qua e là a farsi strada.

Fino dalle prime pagine del nostro libro, abbiamo abbozzato i concetti che ci avrebbero guidati nell'esame; noi dicevamo, a un di presso, che, notato esser causa degli errori delle ricerche passate e di molte presenti, la parte eccessiva lasciata all'apprezzamento individuale, ci saremmo lasciati guidare, nella ricerca che impren-

devamo, non da giudizî nostri particolari, ma da semplici constatazioni di fatto; aggiungevamo, poi, che, per arrivare a qualche cosa di sodisfacente, noi davanti all'arte avremmo imitato lo scienziato che indaga un fenomeno, e ci saremmo comportati, con le manifestazioni artistiche, come si comporta l'anatomico nel sezionare un cadavere o il fisiologo nel vivisezionare un organismo.

Ma, ciò era sufficiente quale accenno al metodo che avremmo seguìto, non quale esposizione di un sistema. Per di più, quanto dicevamo si riferiva, così, alla larga, indifferentemente allo studio dell'arte nel suo complesso, dell'arte di un popolo o dell'arte di un solo individuo; noi non facevamo distinzione alcuna, premendoci più di mostrare distinti i nostri criterî da quelli cari a moltissimi, che di spiegar chiaro e netto in che cosa questi criterî consistessero da vero.

Qui, adunque, conviene fare opera più esauriente: non è discutibile che diverso è il sistema di critica dell'arte nel suo complesso, dell' arte di un popolo, dell'arte considerata un organismo, dell'arte somma di un numero maggiore o minore di lavori, e il sistema di critica di un'opera isolata o di varie opere isolatamente considerate: altro è il significato dei termini presi in esame, e altro ha da essere, inevitabilmente, il processo da espletare nell'esaminarli.

Il fondamento delle due critiche, se è permesso esprimersi così, è sempre unico, ma sono le modalità che differiscono fra di loro.

Per l'arte complessiva, intanto, l'oggettivismo trova un assai ampio campo di esplicazione e la critica può, allora, aspirare al nome di scienza; è alla scienza che sono chiesti i lumi per una spiegazione, ed è la scienza che risponde alle domande che le sono formulate: quando prendiamo a osservare le fasi dello sviluppo dell'arte, la legge che impera, le influenze che dominano, noi, seguendo il principio di introdurre le moderne verità scientifiche nello studio dei fenomeni artistici, applichiamo all'arte la teoria della evoluzione, le leggi darwiniane, le risultanze del materialismo storico, i portati della economia: sia che si osservi l'obbedienza dell'arte alla formula evolutiva espressa dallo Spencer, sia che si guardino gli influssi esercitati dalle condizioni economiche, il pernio della questione è questo: introdurre nell'esame dell'arte, verità dalla scienza accettate per altri campi del sapere.

Naturalmente, l'applicazione della scienza all'arte sarà o no efficace, sarà o no conveniente, sarà o no feconda, ma non darà luogo a eccessive discrepanze, non a straordinarie diversità di opinioni: o non si accetta l'applicazione, o, se la si accetta, è indispensabile andar d'accordo nel concetto fondamentale.

Ci si troverà come dei medici di fronte all'ammalato: tutti potranno dissentire sulla efficacia di un rimedio o sulla gravità della malattia, nessuno sulla esistenza di una *data* malattia, o, anche più genericamente, di *una* malattia.

Appare, in conseguenza, assai agevole adattare i det-

tami scientifici all' arte considerata nella sua totalità, riguardata nell' insieme del suo svolgimento: ammesso che per l'arte debbano valere i criterî che valgono per le scienze, non c'è ragione che ci trattenga dall' indagare, nè ostacolo che ci impedisca di rintracciare nell'organismo artistico, le note caratteristiche rintracciabili in ogni complesso organismo naturale: stesse leggi di sviluppo, stesse forze regolatrici, lotta per l'esistenza, selezione e correlativo trionfo dei migliori.

Per l'opera d'arte, invece, tutto questo è meno evidente: mentre sono ammissibili per l' arte, in fascio, una critica e un esame rigidamente scientifico, diverso è il caso per un lavoro d'arte isolato, e diversi, perciò, hanno a essere i risultati.

La probabilità di una differenza di procedimento e di conchiusioni tra la critica dell'arte, in genere, e la critica di un'opera sola, nasce dal differente modo con cui l'opera d'arte può essere considerata a paragone dell'arte tutta quanta: qualora si proclami un prodotto estetico l' estrinsecazione della natura del suo autore, la rappresentazione tangibile della struttura psico-fisiologica di un uomo, il processo critico sarà il medesimo che si usa per l'arte in genere. L'essere l'opera d' arte un indice dell'atteggiamento assunto dall'artista, richiama, inevitabilmente, i principî scientifici richiesti dall'arte nella sua interezza, più altri principî, ancora, proprî della psicologia, della psichiatria, della freniatria.

Ma l'opera d'arte, oltre a poter essere stimata una

espressione tangibile dell'interna struttura di un individuo, è pur così fatta da saper ridestare in noi, osservatori e critici, delle sensazioni su per giù analoghe a quelle provate dall'artista nel periodo della sua concezione e composizione. L'opera d'arte, presa in sè, è troppo in diretta comunicazione con noi, perchè ci consenta di discuterla unicamente come una manifestazione della natura del suo autore e non altresì come una espressione mirante a destare in noi affetti e sentimenti svariati; affinchè, in breve, si possa per l'opera d'arte, adoperare gli istrumenti di indagine che adoperiamo per l'arte—organismo, bisognerebbe che fosse spento nell'anima nostra quell'atavismo sentimentale, che, viceversa, con tanta prontezza si risveglia non a pena una forza riesca a ridestarne le assopite energie.

La relativa incapacità, adunque, di poterci non commuovere per la visione diretta di un'opera d'arte, nasce dall'avere, nell'intimo del nostro *io*, più o meno possente l'inclinazione a manifestare, in maniera approssimabile a quella dell'artista, le impressioni che ci colpiscono, noi rimarremmo imparziali soltanto di fronte a opere d'arte nelle quali l'espressione fosse muta per noi, a opere d'arte nelle quali la nostra mente non trovasse nessun riscontro, nessuna corrispondenza, nessuna affinità; le opere d'arte per essere giudicate spassionatamente, anche se prese isolate, dovrebbero apparire de' documenti, degli specchi di passate e per noi inefficaci espressioni: diversamente, non è concesso che formulare de' giudizî in parte soggettivi.

Comunque, pur esistendo un relativo e limitato soggettivismo, e, in corrispondenza, pur esplicandosi nell'esame di un'opera d'arte la speciale personalità dell'osservatore, non è proprio concepibile una critica sotto qualche aspetto scientifica, non è proprio raggiungibile una critica, sotto ogni aspetto, oggettiva?

La prima indagine che dobbiamo iniziare, riflette o scopo che l'artista creatore si propone con l'opera sua: che cosa vuol raggiungere, domandiamoci, un artista—un pittore, uno scultore, un musicista, un poeta?

Sia che « l'ambizione dell'artista consista nell'estrinsecare un'immagine la quale rievochi negli spettatori una seconda immagine quanto è più possibile simile a quella dell'oggetto reale (96) »; sia che un altro scopo analogo (97) l'artista si prefigga, rimarrà non incerto che un poeta, uno scultore.... tendono, inscientemente o no, a far riavere, agli uditori, riguardanti, leggenti, ecc., le sensazioni che, nella concezione e nella estrinsecazione dell'opera, hanno scosso il loro *io*.

Ora, se veramente questo è il fine a cui aspira l'artista, si svela, ci pare, eziandio per le opere d'arte isolatamente considerate, la possibilità di un oggettivismo, la possibilità di una critica non piantata su apprezzamenti personali. Posto, in vero, che in un'opera cambi la forza suggestionatrice, l'osservatore, per serenamente sentenziare, dovrà vedere in quale dose, in quale pro-

(96) De Roberto: *op. cit.* 18.

(97) Pilo: *op. cit.* 145.

porzione un'opera d' arte sia abile suggestionatrice, e dalla capacità, dalla abilità di suggestione far dipendere ogni suo valore.

Quanto più il contemplante sentirà entro di sè in abbondanza e con intensità notevole, riprodotte le sensazioni avute dall'artista creatore, tanto più un' opera sarà avvicinabile alla perfettività.

Sembra, perciò, che si possa essere scientificamente oggettivi anche nello studio del pregio di un'opera sola; sembra che, trovata la potenza suggestionatrice di un'opera, sia facile assai giudicare quello che l'opera conti isolata.

Se non che, il ripresentarsi, nello spettatore, delle sensazioni che scossero l'artista compositore, ha luogo sempre nello stesso modo, si effettua sempre con la esattezza medesima, o, non più tosto, è allacciata alla varia natura, alla varia inclinazione di ciascuno? Dobbiamo confessare che, proprio per la naturale e personale condizione psichica dello spettatore, per la maggiore o minore suggestionabilità, tanti sono i responsi quanti sono i presunti critici: il ricco di fantasia e povero di volontà (98), ripete inconsapevolmente, nel suo intimo, con prontezza, le impressioni subite dalla mente creatrice, mentre il poco suggestionabile, accogliendo delle sensazioni diverse da quelle dell' autore, è spinto a pronunziare, conformemente, dei pareri del tutto opposti.

(98) Souriau: *La suggestion*, ecc. 72.

Quando, adunque, opinavamo di esser giunti a stabilire su salde basi la indagine, ci accorgiamo che l'appoggio ci sfugge e ci ritroviamo nel più completo soggettivismo; non si azzarda un po' di critica intorno a una opera d'arte, che la vanità dello sforzo ci si appalesa immediatamente nella sua grandezza.

Donde, la conclusione che è inutile iniziare l'esame di un lavoro isolato senza cadere in una esposizione di soggettivi criterî e di soggettive impressioni; che voler giudicare del merito di un lavoro solo, è lo stesso che perdersi dietro a arbitrarie spiegazioni del bello o dell'arte; che elevare la potenza suggestionatrice di una opera d'arte a concetto di critica, porta agli identici risultati ai quali arriva chi osservi un lavoro secondo il fardello delle sue personali credenze politiche, religiose e morali. Per quella mancanza di criterî assoluti che il Prudhomme ha avvertito, una critica di tal fatta, è, quindi, assolutamente inconcepibile.

L'unico studio serio su un'opera d'arte si compendia nel riguardare un lavoro d'arte semplicemente come espressione del funzionamento intellettuale di un artista determinato; a pena questa ricerca, unica degna del nome di scientifica, cede il posto a una investigazione di altra natura, non è più di critica che si può parlare ma di apprezzamento individuale.

Nella migliore ipotesi, ricordando che l'avvenire intellettuale a noi è apparso capace di imprimere il massimo sviluppo alle facoltà riflessive e il minimo alle sentimentali, e che, per di più, l'arte ci è sembrata destinata, in un prossimo o remoto domani, a mostrare que-

sta inclinazione dell'intelletto, si potrebbe pensare, così, alla buona, che sia lecito reputare ottima l'opera d'arte la quale, più completamente delle altre, precorra, oggi, la forma, la foggia, l'aspetto dell' arte futura; quanto un'opera d'arte ci si mostri, in conseguenza, più atta a destare in noi un acuimento delle facoltà superiori, tanto più elevata potrà giudicarsi la sua espressione, e altrettanto più meritevole di lode il suo autore; ma, anche così, non bisogna farsi delle illusioni : la relatività dell'oggettivismo con cui un'opera d'arte può essere esaminata, permane nella sua interezza.

Per l'arte complessiva, seguendo i concetti da noi suggeriti, è concessa una critica sana e imparziale, ma per le opere d'arte isolate, invece, non è dato che esporre delle opinioni personali, più o meno originali, e, dipendentemente, più o meno accostabili alla realità : fortunati, quando i pregiudizî e le convenzioni non giungono a soffocare ogni equa estimazione e ogni senso del vero.

FINE.

INDICE.

ERRATA	CORRIGE
p. 9 n. 1 : *repubblica*	*republica*
» 15 r. 18 : où	ou
» 17 n. 9 : 4890	1890
» 24 r. 5 : que à	qu'à
» » » 10 : supponons	supposons
» 34 » 10 : pour	par
» 40 » 13 : la	sa
» 42 » 6 : volessimo	vogliamo
» 45 » 7 : grand	grande
» » » 11 : mond	monde
» 47 n.r. 1 : bèrcean	berceau
» » » 2 : grandite	grandie
» » » » : compliqué	compliquée
» » » 3 : sort	sorte
» » » 5 : épopeé	épopée
» 68 r. 29 : studî	ricerche
» 84 » 4 : fondi	fonda
» 88 n. 62 : *moral*	*morale*

A altre sviste, di accentuazione specialmente, suppliranno la oculatezza e il buon senso del benevolo lettore.

BIBLIOTECA "SANDRON" DI SCIENZE E LETTERE

AUGIAS (Carlo). **L'eredità del Secolo decimonono.** — *Ricchezze. Problemi. Speranze.* — (N. 14). Un vol. in-16, pag. 443 . . . . 3 50

Dedica — Premessa — Concetto generale del Secolo — Il Secolo e la Fisica— Il Secolo e la Società — Il Secolo, la Politica e le Nazionalità — Oneri patrimoniali del Secolo — Sguardo riassuntivo finale.

BACCI (Orazio). **Prosa e prosatori.** *Scritti storici e teorici.* — (N. 32). Un vol. in-16, pag. XVI-400 3 50

Dedica — Prefazione — Prosa e prosatori — Della prosa volgare del Quattrocento — Un trattatello mnemonico di Michele del Giogante — Le lettere del Giusti e alcuni caratteri della sua prosa e lingua — Gabriele D'Annunzio prosatore — Per la prosa viva («Racconti pistoiesi» e «fonografie valdelsane»)—Il problema dello stile — L' «Idioma gentile» di Edmondo De Amicis — Per l'arte dello scrivere — Contro la Stilistica? — Ancora del problema della prosa.

Appendice: I. Sullo studio di Francesco Zambaldi: «Delle teorie ortografiche in Italia». II. Sullo studio di K. Vossler: «Benvenuto Cellini's Stil in seiner Vita». III. Sul libro di G. Lisio: «L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante».

BARZELLOTTI (Giacomo). **Dal Rinascimento al Risorgimento.** — (N. 25). Un vol. in-16. Seconda edizione riveduta, con l' aggiunta di nuovi saggi, (in lavoro).

Italia mistica e Italia pagana — Italia mistica — I caratteri storici del Cristianesimo italiano — La basilica di S. Pietro e il Papato dopo il concilio di Trento — L'idea religiosa negli uomini di Stato del Risorgimento — Per uno studio storico-psicologico della nostra letteratura — Della sincerità nell' arte e nello stile dei nostri scrittori — Il problema storico della prosa nella letteratura italiana — La letteratura e la rivoluzione in Italia avanti e dopo il 1848 e il 49. La nostra letteratura e l'anima nazionale. Giosuè Carducci.

BERNHEIM (Ernesto). **La storiografia e la filosofia della storia.**—*Manuale del metodo storico e della filosofia della storia.* — Traduzione autorizzata del Dr. PAOLO BARBATI. — (N. 34). Un vol. in-16, pag. VIII-432 . . . . 5. —

Prefazione del traduttore — CONCETTO ED ESSERE DELLA SCIENZA STORICA — Concetto e svolgimento della scienza storica (*storia narrativa — istruttiva — evolutiva*) — Limitazione e divisione (*tematica — cronologica*) del materiale storico — Relazioni tra la scienza storica e le altre scienze (*con la filologia — con la politica e la scienza di stato — con la sociologia — con la filosofia — con l' antropologia, l'etnografia e l'etnologia — con le scienze naturali*) — Relazione della storia con l'arte — Essenza e compito della scienza storica — FILOSOFIA DELLA STORIA— Sviluppo — Concetto e compiti — Appendice bibliografica.

BOFFI (Ferruccio). **Il divenire dell' arte.** — (N. 40) Un vol. in-16, pag. 132 . . . . 2 —

Dedica — Il problema estetico in generale — Metodo da seguire nell'esame — Le forme rudimentali dell'arte — L'arte presso l'uomo civile—Svolgimento complessivo dell'arte — Natura dello svolgimento complessivo dell' arte — Cause dell'evoluzione dell' arte — Svolgimento dell' arte presso un popolo solo — Svolgimento dell'arte individuale — L' avvenire dell'arte — La critica dell'arte.

CALÒ (Giovanni). **Il problema della libertà nel pensiero contemporaneo.** — (N. 31). Un vol. in-16, pag. XII-228 . . . . 3 50

Genesi e sviluppo del contingentismo — La contingenza e la libertà — La soluzione prammatistica del problema della libertà — CONCLUSIONE — La libertà del volere.

— v. **DE SARLO e CALÒ.**

CASELLI (Carlo). **La lettura del pensiero.**—*Memorie ed appunti di un esperimentatore.* — (N. 12). Un vol. in-16, pag. 93. . . . . 1 —

Ragione del lavoro — Lettera di dedica — Chi sono — Come divenni lettore del pensiero — Il mio metodo — Le guide — Gli esperimenti — Osservazioni.

— **L' affettività degli animali.** — (N. 16). Un vol. in-16, pag. 157 . . . . 1 —

Prefazione — Animali delle classi inferiori — Molluschi — Crostacei — Ragni — Insetti — Api e Formiche — Pesci — Batraci — Rettili — Uccelli — Mammiferi.

CESCA (Giovanni) **Filosofia dell'azione.** — (N. 38). Un vol. in-16, pag. 330. . . . . 4 —

Introduzione: La Filosofia dell'azione. — L'IDEALE — L' azione e l'anticipazione del futuro — L'Ideale ed il Reale — L' Ideale teoretico — L' Ideale pratico — L'Ideale sociale — L' Ideale normativo — Potenza ed efficacia dell'Ideale — La coesistenza delle opposte forme dell'Ideale — Il Materialismo storico e l'Ideale — I limiti dell'Ideale — Idealità e Idealismo. — LE IDEALITÀ — Le diverse forme dell'Idealità — L'Idealità artistica — L'Idealità religiosa — Religiosità e Religione — Patologia della Religione — L' Idealità filosofica — Interdipendenza tra le forme d'Idealità — La personalità creatrice delle Idealità. — L'IDEALISMO — L' Idealismo gnoseologico — L'Idealismo razionalistico — L'idealismo irrazionalistico — Il Fideismo ed il Misticismo — L' Idealismo metempirico morale. La dottrina dei valori — Le conseguenze spiritualistiche e teologiche della dottrina dei valori — Il Praticismo ed il Pragmatismo — CONCLUSIONE: L'Umanismo — APPENDICE: Criticismo ed Umanismo.

CROCE (Benedetto). **Estetica** *come scienza dell'espressione e linguistica generale.* — Teoria e Storia. Seconda edizione riveduta dall'Autore. — (N. 19). Un vol. in-8, pag. 537 . . . . 5 —

ESTETICA COME SCIENZA DELL'ESPRESSIONE E LINGUISTICA GENERALE. Capitoli I a XVIII. — STORIA DELL'ESTETICA. Capitoli I a XVIII. — Appendice bibliografica.

DERADA (Carlo Modesto). **Gli uomini e le riforme pedagogico-sociali della Rivoluzione francese.** —*Dall' « ancien régime » alla Convenzione.* — (N. 23). Un vol. in-16, pag. 262. . . . . 2 50

Dedica — Prefazione — Introduzione — Le origini positive della Rivoluzione francese — L'istruzione pubblica innanzi la Rivoluzione francese — La lotta fra il passato e l'avvenire — La rivoluzione della pedagogia e la morale — Le riforme pedagogico-sociali dei Girondini — Il radicalismo scientifico-pedagogico del Giacobini.

DE ROBERTO (Federico). **Il colore del tempo.** — (N. 10). Un vol. in-16, pag. 274 . . . . . 3 —

Il secolo agonizzante — Il tolstoismo — Il superuomo — La poesia di un filosofo — La filosofia di un poeta — Il feminismo — Due civiltà — Vincitori e vinti — Il genio e l'ingegno — Critica e creazione — La timidezza — La volontà.

DE SARLO (Francesco) e **CALÒ** (Giovanni). **Principî di scienza etica.** — (N. 37). Un volume in-16, pag. 320 . . . . 5 —

Oggetto, limiti, metodi, della scienza morale — La coscienza valutativa — Fenomenologia della scienza etica — Considerazioni generali — L'apprezzamento delle qualità intrinseche — La giustizia — La benevolenza.

FAZZARI (Gaetano). **Breve storia della Matemati-**

ca *dai tempi antichi al Medio Evo.* — (N. 35). Un vol. in-16, pag. 268 . . . . 4 -

Numerazione decimale — Gli Egiziani — I Babilonesi—Logistica presso i Greci — LA MATEMATICA PRESSO I GRECI — Periodo pre-euclideo : *Talete e la scuola jonica—La matematica nel secolo V a. C.—Pitagora e la scuola italiana — L'Accademia*— Periodo aureo della geometria greca — I matematici greci del II secolo *a. C.* — Periodo di decadenza — I Romani — Gl'Indiani — Gli Arabi — La scuola bizantina — MEDIO EVO — *Dal VII al X secolo — Secolo XI — Secolo XII — Secolo XIII — Secolo XIV — Secolo XV.*

FORNELLI (Nicola). **L' opera di Augusto Comte.** —*In occasione del I. Centenario della sua morte.* — (N. 6). Un vol. in-16, pag. 231 . . . . . . 3 —

Dopo la morte del Comte — Littré e i comtisti — Fondamento obbiettivo e decisamente realistico della speranza del Comte — Posizione del sistema del Comte rispetto alle altre correnti dello spirito contemporaneo — Della libertà e dei tre stati comtiani — Fine sociologico e tutto pratico della classificazione comtiana delle scienze — Metodo storico del Comte e sua specialità nell'investigazione dei fenomeni sociali — L'Umanità come termine della dinamica sociale — L'Umanità come sintesi valore della concezione religiosa del Comte — Il metodo subbiettivo riabilitato come metodo sociologico — Concetto dinamico della religione dell'Umanità.

FULCI (Lodovico). Deputato al Parlamento. **La dottrina di Tolstoi.** (*La setta dei Doukhobors e il romanzo « Resurrezione »*). — (N. 24). Un vol. in-16, pag. 102 . . . . 1 —

GENTILE (Giovanni). **L' insegnamento della filosofia nei licei.** —*Saggio pedagogico.* — (N. 13). Un vol. in-16, pag. 235 . . . . 3 —

Dedica — Prefazione — Il processo all'insegnamento della filosofia — I testi di filosofia in Italia — Il passato e il presente della filosofia nel liceo italiano — L'esperimento di nuove riforme liceali — La filosofia nella scuola secondaria — Esempj e confronti — Proposte e conclusione — Appendice.

— **Giordano Bruno** *nella storia della cultura.*—(N. 36). Un vol. in-16, pag. 150. . . . . 2 —

Avvertenza — Il misticismo del Bruno — Il valore pratico delle religioni — Bruno e la Riforma — La genuflessione di Venezia — La resistenza al S. Uffizio in Roma—La religione di Bruno— Il significato della morte di Bruno—L'eroismo e l'eredità morale di Bruno — APPENDICE : Una monografia inglese su G. Bruno.

LABERTHONNIÈRE (Luciano). **Saggi di filosofia religiosa.** Unica traduzione autorizzata.—(N. 33). Un vol. in-16, pag. XII-376 . . . . 3 50

Filosofia e religione — La filosofia è un'arte — Il dogmatismo morale — *L'idealismo — Lo scetticismo — Il dogmatismo illusorio — L'affermazione de l'io — L'affermazione di Dio — L'affermazione degli altri esseri — Carattere morale delle nostre affermazioni* — Dilucidazioni sul dogmatismo morale — *Il dogmatismo morale considerato quale metodo — La libertà nelle affermazioni de l'essere — Funzione de la volontà nella conoscenza de l'essere — Solidarietà nelle nostre affermazioni de l'essere.* — Il problema religioso — *Il doppio aspetto del problema religioso — Il metodo d'immanenza* — Teoria dell'educazione — *Rapporto tra l'autorità e la libertà — Individualismo e positivismo — Il problema dell'educazione — L'autorità educatrice: suo carattere e sua funzione — Il cattolicesimo e l' educazione — L'insegnamento della dottrina rivelata — Accordo della pratica e della teoria nel cattolicesimo* — L' apologetica ed il metodo di Pascal — Un mistico al secolo XIX — Appendici.

LOMBROSO (Cesare). **Genio e degenerazione.** — *Nuovi studi e nuove battaglie.* — Seconda ediz. riveduta ed aumentata. (N. 1). Un vol. in-16, pag. 360 4 —

Prefazione — TEORIE GENERALI SULLA PSICOLOGIA GENIALE — I fenomeni regressivi dell' evoluzione — L'evoluzione parziale — Fenomeni evolutivi della degenerazione — TEORIE D'ALTRI PSICOLOGI SUL GENIO — Isteria e genio secondo Myers — Paranoia e genio secondo Roncoroni — Genio e degenerazione secondo Arndt — Genio e follia secondo Del Greco — NUOVI GENII ALIENATI — Beccaria — Leopardi — Alfieri — Tasso — Byron — Dante Gabriele Rossetti — Zola — Edgardo Allan Pöe — Quincey — Altri genii pazzi — NUOVE PROVE DELL' ANOMALIA DEL GENIO — L' IMPRONTA DELLA PAZZIA NELLE OPERE DEI GENII — Altri pittori alienati riconosciuti dalle loro opere — La pazzia nei letterati — Colombo — E. Pöe — Un pazzo divenuto poeta — POLEMICHE SCIENTIFICHE — Nordau — Wagner — Mario Pilo — C. Segré — Renier — Tanzi — Mantegazza — Toulouse — Morselli — Flechsig — Reforgiato — APPENDICE: Anatomia patologica di Lord Byron — Manifestazioni artistiche accessuali in una bambina (D.r Ferrari di Reggio) — Nuove prove della pazzia di Comte.

— **Nuovi studi sul genio.** — *I. Da Colombo a Manzoni*, con 4 tavole e incisioni intercalate nel testo — (N. 17). Un vol. in-16, pag. 267. . . . . . . 3 —

Prefazione — LA PAZZIA ED IL GENIO DI CRISTOFORO COLOMBO (con una tavola — Caratteri antropologici — Grafologia — Stile pazzesco — Ignoranza — Senso morale — Crudeltà — Menzogne — Delirio — Tav. I.: Autografi di Colombo — MANZONI — L'uomo — Esame somatico e biologico — Doppia personalità — Scrittura — Balbuzie — Assenze epilettoidi — Esame psicologico — Amnesie — Paure — Paradossi — Abulia — Senso pratico — Affettività — Precocità — Contraddizione — Bigottismo — Eredità morbosa — Manzoni — Giulia — Applicazioni letterarie — Bisticci — Tav. II., III. e IV.: Autografi di Manzoni — SWEDENBORG — Genialità — CARDANO — Eredità morbosa — Cardano — Pazzia morale — Paranoia persecutiva ed ambiziosa — Genialità — PETRARCA — Melanconia — Epilessia ambulatoria — Bugia — Contraddizione — Erotismo eccessivo — Influenza meteorica. — Vanità — Poca affettività — Epilessia psichica — Genialità — PASCAL — Eredità — Rami collaterali — Pascal — FRANC. DOMENICO GUERRAZZI — Eredità — F. D. Guerrazzi — Precocità — Cause: debolezza

congenita, malattie, dolori morali, soverchio lavoro intellettuale — Esaurimento— Delirio melanconico — Misticismo — Allucinazioni — Delirio di grandezza e di persecuzione — Bizzarrie — Impulsività e contraddizioni — Delirio — Nevrosi — Epilessia — Riflessi del carattere nello stile e nelle opere — VERLAINE — SCHOPENHAUER E GOETHE — Schopenhauer — Goethe — TOLSTOI— APPENDICE: ALESSANDRO MAGNO — CAMBISE — GAETANA AGNESI — STRINDBERG— RICCARDO WAGNER — GOLDONI — MAISONNEUVE — ROUSSEAU.

LOMBROSO (Cesare). **Nuovi studi sul genio.** *II. Origine e natura dei geni*, con 3 tavole e 6 figure nel testo.—(N. 18). Un vol. in-16, pag. 278 . . . 3 —

Sull'unità del genio — Cause note della varietà dei genii — Vantaggi dell'agiatezza e della miseria — Vantaggi della libertà — Influenza della pubertà — Influenza dell'amore — Influenza della pubertà sulle conversioni e sulla criminalità (con una tavola) — La pubertà nei degenerati — Psicopatie sessuali — Impressioni tardive — Ancora delle impressioni tardive ed altre cause — I sogni e l'incosciente nel genio — Dell'idea fissa nel genio — Classificazione delle degenerazioni ed il genio — I fenomeni contradittori nel genio — Anatomia patologica dei genii (con 3 figure ed 1 tavola) — La pazzia del genio secondo i pensatori antichi — La psicosi del genio nell'opinione dei popoli primitivi e selvaggi — Genii creati artificialmente dai popoli primitivi — Appendici.

MALVERT. Scienza e religione. Traduzione autorizzata, con prefazione di GIUSEPPE SERGI, con 156 figure intercalate nel testo.—(N. 29). Un vol. in-16, pag. VIII.-224 . . . . 2 50

Prefazione di GIUSEPPE SERGI — Bibliografia — ORIGINE DELLE RELIGIONI — Il Sole ed il Fuoco — L'opera delle religioni — IL SOLE — L'antico culto — Ultime trasformazioni — Le imagini del Sole — IL FUOCO — Il culto della Croce. — Ultima trasformazione — L'Agnello sulla Croce — IL VANGELO — Il Messia — La Morale — IL CULTO — Natale — Pasqua — La Messa — Riti — Costumi — Preghiere — Litanie — Processioni — Canti — Ceri — Imagini — I SANTI — Origini e filiazioni — Culto medico—Le acque — Le pietre — I passi— Il *phallus* — Le reliquie – LA SCIENZA.

MARCHESINI (Giovanni). **La teoria dell' utile.** — *Principii etici fondamentali e applicazioni.* — (N. 9). Un vol. in-16, pag. 232. . . . . 3 —

Introduzione — Genesi e natura fondamentale del fatto etico — L'etica e l'utile razionale — L'utilismo razionale — I tre principii fondamentali dell' etica — Il metodo dell'utile — L'energia etica — La libertà etica — Il concetto del dovere, ossia della necessità etica — La responsabilità — Il concetto del diritto — L' etica e il diritto — La vita fisica — La vita psichica — La vita civile e il diritto della sovranità — La vita civile e il delitto — La vita civile e il diritto punitivo — La vita civile ed il problema economico speciale.

MORELLO (Vincenzo) (*Rastignac*). **Nell'arte e nella vita.** — (N. 11). Un vol. in-16, pag. 367 . . 4 —

A Gabriele D'Annunzio — Leopardi e la critica psico-antropologica — Catullo e De Musset poeti d'amore — Il romanzo italiano — Reazione di razza (Bourget, D'Annunzio, Barrès) — Ibsen — Germinal — Clinica e critica — La tragedia simbolica — Attrici: Sarah Bernhardt. Eleonora Duse. Tina di Lorenzo — Due stazioni: Sull'Akropoli. Trinità della Cava — L'educazione nazionale.

PATRIZI (L. Mariano). **Nell'estetica e nella scienza.** — *Conferenze e polemiche.* — (N. 5). Un vol. in-16, pag. 302, con figure nel testo . . . . . . 4 —

Dedica — Passioni criminali d'estetica e di scienza — Crimine estetico — Crimine scientifico — Primi esperimenti intorno all' influenza della musica sulla circolazione del sangue nel cervello umano — L'antropologia criminale e la psichiatria nel romanzo dei De Goncourt — Psicologia della curiosità intellettuale — Come i muscoli tremano e come obbediscono alla volontà — Fisiologia dell' arte leopardiana — La polemica scientifico-letteraria sopra Leopardi — Origini prossime e remote della polemica — Il concetto profano della degenerazione — L'eredità psicopatica di Leopardi — Alcune anomalie del Leopardi — I sensi e l'arte del Leopardi — Critica a spizzico — I sentimenti affettivi e morali di G. Leopardi — Le radici somatiche del pessimismo.

PETRONE (Igino). **Problemi del mondo morale** *meditati da un idealista.* — (N. 26). Un vol. in-16, pag. 335 . . . . 3 50

La filosofia del diritto al lume dell'idealismo critico — Il valore ed i limiti di una psicogenesi della morale — Le nuove forme dello scetticismo morale e del materialismo giuridico — La visione della vita di Fed. Nietzsche e gl'ideali della morale — L'umano contro il superumano — Critica di Fed. Nietzsche — Il problema della morale — Il valore della vita — L'etica come filosofia dell' azione e come intuizione del mondo.

PIAZZI (Giovanni). **L'arte nella folla.** — (N. 8). Un vol. in-16, pag. 421 . . . . 4 —

Dedica — Il senso estetico — I sentimenti estetici — Segue: I sentimenti estetici — I sentimenti artistici — L' opera d' arte — L' evoluzione progressiva nell' arte — La Dinamica nell' arte — L'evoluzione regressiva nell' arte — L'arte e la folla — La folla nell'arte — L'arte immediata — I disturbi della percezione nell'arte — Finale. Catabasi ?

PORTIGLIOTTI (Giuseppe). **San Francesco d'Assisi e le epidemie mistiche del Medio Evo.** *Studio psichiatrico.* — (in lavoro).

Il movimento riformatore — Gregorio VII — I Patarini — I Catari — Il movimento mistico — San Francesco d'Assisi — *Crisi della giovinezza* — *Domina Paupertas* — *La ricerca dell'umiliazione* — *L'abulia* — *San Francesco e la Chiesa* — *Diffusione dei « Poveri » d'Assisi* — *Le allucinazioni* — *Conclusioni* — La crisi dell'Ordine francescano — Follie epidemiche — Gli apostolici — Conclusione

SAVJ LOPEZ (Paolo). **Trovatori e poeti.** *Studi di lirica antica.* — (N. 30). Un vol. in-16, pag. 246 3 —

Avvertenza— Dolce stil nuovo. *Note* — L' ultimo trovatore. *Note.* — Mistica profana. *Note* — La morte di Laura. *Note* — Uccelli in poesia e in leggenda. *Note* — Lirica spagnuola in Italia. *Note.*

SERGI (Giuseppe). **Leopardi al lume della scienza.** — (N. 3). Un volume in-16, pag. 195 . . . 3 —

Prefazione — Discussioni delle condizioni fisio-psicologiche del Leopardi e delle origini psicologiche del suo pessimismo — La degenerazione in Leopardi — La produzione letteraria di Leopardi — Analisi obbiettiva della composizione lirica— Il dolore nei canti di Leopardi — I canti secondo la cronologia psicologica — Il tono della lirica leopardiana — Leopardi come poeta di genio — Genio e degenerazione in Leopardi.

— **Problemi di scienza contemporanea.**—(N. 21). Un vol. in-16, pag. 287. . . . . 2 50

Attorno al Genio — Pensare senza coscienza — Gli uomini di Genio — Nuove osservazioni e critiche intorno al Genio — Attorno all' eredità biologica — L'eredità biologica nell'evoluzione organica e psichica — Induzioni antropologiche — Intorno agli abitanti primitivi di Europa — La cultura mediterranea e la sua diffusione in Europa — Roma primitiva.

RIBOT (Teodulo). **La logica dei sentimenti.** — Traduzione autorizzata dall'Autore di Sofia Behr — (N. 39). Un vol. in-16, pag. 240 . . . . 3 —

Prefazione — L'Associazione degli stati affettivi — Gli elementi costruttivi della logica dei sentimenti: I termini. I rapporti — Le forme principali della logica dei sentimenti — Il ragionamento passionevole — Il ragionamento incosciente — Il ragionamento immaginativo — Il ragionamento di giustificazione — Il ragionamento misto o composto. — L'immaginazione creatrice affettiva — Conclusione.

SIGHELE (Scipio). **Idee e problemi d'un positivista.** — Seconda edizione corretta e aumentata di *Mentre il secolo muore* — (N. 4). Un vol. in-16, (*in lavoro*).

Prefazione — Psicologia del silenzio (*conferenza*) — Fisiologia del successo — La suggestione nell'arte — La storia è credibile? — La guarigione per mezzo della fede — L'opinione pubblica — Bambini martiri — Bambini selvaggi — Il delitto politico — I Francesi a teatro — «Parigi» di Emilio Zola — La *faiseuse de gloire* — Il prestigio del male—Max Nordau e i suoi ultimi libri—La politica dei letterati—La coltura degli uomini politici — Virtù antiche e virtù moderne.

STOPPOLONI (Aurelio). **Leone Tolstoi educatore.** — (N. 20). Un vol. in-16, pag. 230 . . . . 2 —

Dedica a Giovanni Bovio — Lettera-Prefazione di Lino Ferriani — La scuola di Yasnaja Poliana — Leone Tolstoi, istitutore — Segnaci e critica.

STRATICÒ (Alberto). **Dell'educazione dei sentimenti.** — (N. 22). Un vol. in-16, pag. 133. . 2 50

Introduzione — Del valore dei sentimenti — Studî sulla psicologia del sentimento — Manifestazioni del sentimento nelle funzioni psichiche — Il sentimento e le funzioni psichiche intellettuali — Il sentimento e le funzioni psichiche volitive — Ufficio dei sentimenti nella vita sociale — I sentimenti in rapporto agli altri fattori dell' evoluzione sociale — I sentimenti e le riforme sociali — Educazione dei sentimenti — Del dolore e del piacere — Della paura e della collera — Del sentimento di sè — Delle emozioni sessuali — Della simpatia — Dei sentimenti sociali o morali — Dei sentimenti religiosi — Dei sentimenti estetici— Dei sentimenti intellettuali — L'educazione dei sentimenti e la quistione sociale.

— **La psicologia collettiva.**—(N. 27). Un vol. in-16, pag. 158 . . . . 2 50

Importanza sociale della collettività umana e dello studio delle loro manifestazioni psichiche — Sociologia, psicologia sociale e psicologia collettiva — Gli scrittori principali di psicologia collettiva. (Scipio Sighele — Gabriel Tarde — Gustavo Le Bon — Pasquale Rossi). Altri scrittori di psicologia collettiva — Organizzazione scientifica, metodo e utilità della psicologia collettiva — Bibliografia.

TAORMINA (Giuseppe). **Ranieri e Leopardi.**—*Considerazioni e ricerche con documenti inediti.* — (N. 2). Un vol. in-16, pag. 116. . . . . 1 50

TAROZZI (Giuseppe). **La varietà infinita dei fatti e la libertà morale.** — (N. 28). Un vol. in-16, pag. 144 . . . . 1 50

Avvertenza — La legge costante e la variabilità infinita dei fenomeni sulla coscienza scientifica del tempo nostro — Il positivismo e l' obbiettività del divenire — L'unità del fatto — Finalità, contingenza e fatto. — Il secondo termine dell'ordine causale nella natura e nella coscienza — La scienza come previsione e come esperimento e la libertà morale — La libertà e la legge.

VENTURI (Silvio). **Le pazzie dell'uomo sociale.**— (N. 15). Un vol. in-16, pag. 263, con ritratto dell'Autore 2 50

Dedica — Prefazione : Ragione e limiti d'una Psichiatria sociale — Le vittime della sensibilità sociale — Le vittime dell'attività sociale — Gli elementi dinamici della attività sociale — Le pazzie sociali acute — Forme costituzionali di pazzia sociale — I delinquenti politici — Criterii di cura artificiosa contro le pazzie dell'uomo sociale.

VIAZZI (Pio). **La lotta di sesso.** — (N. 7). Un vol. in-16, pag. 400 . . . . 3 50

Prefazione — PICCOLA ANTOLOGIA DELL'AMORE - - L' importanza dei fatti d'amore — Il dominio d'amore — Amore è pazzia — Gli stati amorosi sono stati patologici — Il misoginismo — Conclusione — LA « LOTTA DI SESSO » — Amore e dolore — Le riforme embrionali — Il lato psicologico — Il lato sociologico — Gli adattamenti — Prostituzione e matrimonio — La solidarietà — Gli episodii — La letteratura femminile— I voti—IL PUDORE — Il concetto del pudore — Che cosa è il pudore — Significato psicologico del pudore — I limiti del pudore nell'uomo e nella donna — La difesa sociale ed individuale del pudore — APPENDICI: Prossenetismo disinteressato — Atavismo e degenerazione—Il tipo criminale nella donna delinquente.

MARIO PRATESI

Ricordi Veneziani

3ª Edizione riveduta dall'Autore

(Saggio delle illustrazioni).

Il Canal grande — Per la città — La casa del Goldoni — Piazze, chiese e poveri—In piazza e in palazzo—L'interno della basilica—Sul campanile di S. Marco — Isole : La cella del Francescano — Pittori fiorentini e pittori veneziani — I veneziani di Brera — Paolo Veronese—Tiziano—Jacopo Tintoretto—Rivedendo Piazza S. Marco.—La riva degli Schiavoni—Malinconia veneziana—Un rio terra—Riflessioni ottimiste—Le grazie e le furie—Un antico palazzo — Il sor Romolo—L'elmo di Byron in portineria — Onore ai poeti !

Volume in-16, pag. 300 con magnifiche illustrazioni fototipiche — **L. 3.**

GUIDO MENASCI

L'ARTE ITALIANA

(Saggio delle illustrazioni)

Elegante volume in-8, pag. 450
con 300 illustrazioni fototipiche

L. 5 —

Rilegato in tela e oro **L. 7 —**

Introduzione— LE ORIGINI — L'ARTE NEL MEDIO EVO : Rimembranze pagane e fioritura bizantina — L' arte nel periodo romanico — L' arte gotica e la formazione dell'arte nazionale. L'ARTE MODERNA. IL RINASCIMENTO: L' architettura — La scultura — La pittura.— I GRANDI GENI DEL CINQUECENTO : L'architettura. Leonardo — Michelangelo — Raffaello — I Veneziani— Il Correggio — IL SEICENTO : Il barocco — IL SETTECENTO : Il rococò e l'accademia — L'ARTE CONTEMPORANEA: Dal moto neo-classico ai primi romantici — Il Tramonto dei romantici — Il trionfo del verismo — L'idealismo moderno.

L'Autore ha compiuto un'opera di lunga lena, questa storia dell' Arte italiana *che, iniziata con un rapido accenno alle primissime ed oscure origini dell'attività estetica, va dall'arte di Roma pagana a quella del Medio Evo, al Rinascimento, alle epoche più prossime a noi e fino ai nostri giorni. Condotta coi criteri della nuova critica scientifica, secondo i quali il fenomeno artistico non è un prodotto arbitrario ed isolato, ma rigorosamente determinato dalle circostanze di tempo e di luogo, ed intimamente connesso a tutte le altre manifesta-*

zioni dello spirito umano, l'opera del Menasci presenta nei brevi limiti di un volume di 400 pagine un quadro compiuto della storia artistica del nostro paese, all'intelligenza della quale servono singolarmente le copiose e belle illustrazioni scelte con molto senso di opportunità.

(Dal **Corriere della Sera**, Milano, 4 marzo 1904).

(Saggio delle illustrazioni)

(Saggio delle illustrazioni)

W. A. Paton — SICILIA PITTORESCA

(Saggio delle illustrazioni).

....L'autore conosce molto bene la storia della Sicilia e la evoca di continuo, mentre descrive i luoghi e i monumenti da lui visitati in quella terra così ricca di storiche memorie....

(Dalla **Minerva**, Roma, 18 Maggio 1902).

È un libro di costumi, una narrazione simpatica e molto interessante, corredata di 48 fototipie riproducenti i paesaggi e le figure più caratteristiche dell'isola. Il libro è anche scritto in buona lingua, il che non accade spesso, purtroppo, specialmente quando si tratta di libri che non proclamano alcun verbo letterario, alcuna supremazia di scuola, alcun trionfo di ideali d'arte o di scienza.

(Dalla **Rivista d'Italia**, Roma).

GUGLIELMO FELICE DAMIANI

LA CASA PATERNA

Racconto in versi

Volume in-8°, pag. 108 su carta a mano

Lire DUE.

L'Autore ha voluto chiamarlo specialmente «racconto in versi» e dargli un titolo dolce come un segreto di nostalgie famigliari. È dedicato ai vagabondi, a tutti coloro che, di terra in terra e per opposte vie, muovono i passi dell'esiglio, condotti da un affanno d'amore, o dalle lusinghe della gloria, o dal capriccio della fortuna.

Ho detto che il Damiani ha voluto indicare col nome di «racconto» un libro che a me pare un audace tentativo di poema moderno.

In questo suo poemetto il Damiani ha richiamato in uso il verso sciolto, bello, solenne, composto, quel verso sciolto che aprì il volo gagliardo dell'ardente anima di Ugo Foscolo e, dopo la molle vita oziosa consentitagli dai poeti del romanticismo, toccò un'altra volta i candidi fastigi dell'eternità per virtù di Giosue Carducci. È il ritorno all'antico di un poeta giovane questo, che mi ha risvegliato dal cuore, ancora ebro delle squisite malie di rime e di ritorni d'altri poeti, come un'onda di più semplici armonie, apprese in un tempo già lontano e già dimenticato.

LUIGI M. BOTTAZZI.

(Dall'**Avanti della domenica**, 8 maggio 1904, N. 36).

«Sotto questo titolo pieno di dolcezza, ma pieno, anche, di malinconia, Guglielmo Felice Damiani, la cui anima poetica ha già germogliato e dato frutto, pubblica un poema, in versi armoniosi e puri. La storia del suo protagonista, Valerio, ove si combattono due correnti, una sentimentalità del tutto intima e un largo senso del bene sociale, e ove si adombra tenuemente, anche, la storia di un amore innocente, è narrata, in questa crisi spirituale, in una forma lirica, ora mite e tenera, ora larga e alata. Bellissimo libro di poesia, schiettamente escito da un'anima leale e forte e da un cuore dolce e amoroso, bellissimo libro che merita non solo l'attenzione e l'ammirazione della austera critica, ma anche la emozione del lettore.

(Da **Il Giorno**, Napoli, 8 maggio 1904).

Il Damiani maneggia splendidamente l'endecasillabo, che, nudrito di classica risonanza e alimentato di eletta collezione di parole, si presta ad esprimere i più delicati moti dell'animo e la corrispondenza loro con i fatti obbiettivi che ne sono la causa e finiscono con l'esserne dominati ed assorbiti.

ANGELO CRESPI.

(Da **Il Tempo**, 16 giugno 1904, N. 164).